BIBLIOTECA JULIO CORTÁZAR

Romper el hechizo

Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos

Jack Zipes

Grupo Editorial Lumen
Buenos Aires - México

Título original: *Breaking the Magic Spell.*
Radical Theories of Folk and Fairy Tales.
©1979, Jack Zipes.
Editado en 1979 en los Estados Unidos por la University of Texas Press.
Reeditado en 1992 por Routledge, un sello editorial de Routledge,
Chapman and Hall, Inc. 29 West 35 Street, Nueva York, NY 10001.

Traducción: Vanina Cúccaro
Supervisión: Pablo Valle
Armado: Damián Errante
Coordinación gráfica: Lorenzo Ficarelli

ISBN 987-00-0054-1

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni su transmisión de ninguna forma, ya sea electrónica, mecánica, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni cualquier comunicación pública por sistemas alámbricos o inalámbricos, comprendida la puesta a disposición del público de la obra de tal forma que los miembros del público puedan acceder a esta obra desde el lugar y en el momento que cada uno elija, o por otros medios, sin el permiso previo y por escrito del editor.

© Editorial Distribuidora Lumen SRL, 2001.

Grupo Editorial Lumen
Viamonte 1674, (C1055ABF) Buenos Aires, República Argentina
4373-1414 (líneas rotativas) Fax (54-11) 4375-0453
E-mail: editorial@lumen.com.ar
http://www.lumen.com.ar

Atenas 42,
(06600) México D.F. México
Tel. (52-5) 592-5311 • Fax: (52-5) 592-5540

Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Todos los derechos reservados

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

A mi madre y a mi padre.

ES PROPIEDAD DEL
GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE BUENOS AIRES

82[100]-32-343.09
ZIP
M

DIRECCIÓN de BIBLIOTECAS
PATRIMONIO 5691
ASIGNATURA
MATERIA 82[100]-32-343.09

Índice

Agradecimientos 9
Prefacio 11

1. Había una vez. Una introducción a la historia y la ideología de los cuentos folclóricos y maravillosos 25
2. El poder crea derechos. La política de los cuentos folclóricos y maravillosos 47
3. El surgimiento revolucionario del cuento maravilloso romántico en Alemania 69
4. La instrumentalización de la fantasía. Los cuentos maravillosos, la industria cultural y los medios masivos de comunicación 125
5. La función utópica de los cuentos maravillosos y la fantasía. Ernst Bloch el marxista y J. R. R. Tolkien el católico 165
6. Sobre el uso y abuso de los cuentos folclóricos y maravillosos con los niños. La varita mágica moralista de Bruno Bettelheim 199

Notas 225

Agradecimientos

Este libro es en gran parte el resultado de mi trabajo teórico desempeñado durante los últimos siete años y, en consecuencia, también es el producto de los esfuerzos colaboradores de mis amigos y coeditores del plantel de *New German Critique*: David Bathrick, Helen Fehervary, Andreas Huyssen y Andy Rabinbach. Mi deuda con cada uno de ellos es incalculable. También me he beneficiado de la crítica y los consejos de Barbara Peterson y de Irene Dische, que me ayudaron a revisar los capítulos por separado. Finalmente, quiero agradecer a Philippa Stratton, de Heinemann Educational Books Ltd, y a Hana Sambrook por su valiosa ayuda editorial.

En el curso de mi trabajo sobre este libro, traduje varios poemas, cuentos, ensayos y citas. Salvo que se indique otra cosa, todas las traducciones que aparecen en el libro son mías.

El capítulo 2 en principio apareció como "Breaking the Magic Spell: Politics and the German Fairy Tale" en *New German Critique* (otoño de 1975); el capítulo 3, en *Studies in Romanticism* (otoño de 1977); y el capítulo 6, como un ensayo crítico en *Telos* (verano de 1977). Los tres ensayos fueron sustancialmente revisados para este libro.

Prefacio

Nuestras vidas están moldeadas por cuentos folclóricos y maravillosos, pero en ese molde nunca completamos el sentido de los cuentos por nosotros mismos. Sigue siendo ilusorio, al igual que nuestra propia historia. Desde que nacemos hasta que morimos, escuchamos y nos embebemos del saber de los cuentos folclóricos y maravillosos, y sentimos que nos pueden ayudar a alcanzar nuestro destino. Saben y nos dicen que, queremos transformarnos en reyes y reinas, ontológicamente hablando, que queremos ser amos de nuestros propios reinos, en contacto con los proyectos de nuestras vidas y nuestras autoproyecciones para destacarnos como hacedores de historia. Los cuentos folclóricos y maravillosos iluminan el camino. Anticipan el milenio. Indagan en nuestros deseos, necesidades y anhelos profundamente arraigados, y demuestran cómo se pueden realizar. En este sentido, los cuentos folclóricos y maravillosos presentan un desafío, pues en ellos reside la esperanza de autotransformación y de un mundo mejor.

Sin embargo, los cuentos folclóricos y maravillosos pueden ser engañosos. Nos pueden llevar a una empresa quimérica y jugar con nuestra imaginación si no aprendemos sobre su historia y cómo evaluar su potencial emancipatorio. Por ejemplo, todo aquello a lo que generalmente nos referimos como cuento maravilloso es a menudo un cuento folclórico que tiene sus raíces en la experiencia y la fantasía de pueblos primitivos que conservaban el cuento por tradición oral. Y fue esta tradición oral la que engendró el cuento maravilloso literario que ha asumido una variedad de formas distintas y únicas desde la Edad Media tardía. Captar las fuerzas socio-históricas que jugaron un *rol* importante en la transición del cuento folclórico oral al cuento maravilloso literario es crucial para entender por qué ambos géneros persisten en las formas mediatizadas de la industria de la cultura de hoy en día y por qué todavía nos atrae su "magia".

Los ensayos reunidos en este volumen avanzan históricamente para reflexionar sobre los puntos de vista actuales respecto de los cuentos folclóricos y maravillosos. Si bien todos fueron concebidos en forma independiente para tratar problemas específicos y están completos en sí mismos, comparten el interés común por la evolución del cuento folclórico al cuento maravilloso y a menudo se superponen. El primer en-

sayo ("Había una vez. Una introducción a la historia y la ideología de los cuentos folclóricos y maravillosos") adelanta mis ideas y términos generales elaborados con más detalle en los estudios subsiguientes. "El poder crea derechos. La política de los cuentos folclóricos y maravillosos" se extiende sobre las razones de la transición del cuento folclórico al cuento maravilloso y pone el acento en las luchas de poder subyacentes que constituyen los temas de los cuentos. "El surgimiento revolucionario del cuento maravilloso romántico en Alemania" continúa este análisis a un nivel teórico más elevado y busca relacionar la estética innovadora del cuento maravilloso con las condiciones cambiantes y el espíritu de los tiempos."La instrumentalización de la fantasía. Los cuentos maravillosos, la industria cultural y los medios masivos de comunicación" ilustra el desarrollo de los cuentos folclóricos y maravillosos como productos mediatizados a la luz de la teoría crítica y demuestra cómo la industria cultural predica la recepción de estas obras como mercancías. "La función utópica de los cuentos maravillosos y la fantasía. Ernst Bloch el marxista y J. R. R. Tolkien el católico" se ocupa de la noción de utopía de Bloch, presentada en el ensayo anterior, y muestra cómo los cuentos maravillosos populares deben ser tomados más en serio como índices de nuestra incansable búsqueda subjetiva de estilos de vida emancipatorios. El último ensayo ("Sobre el uso y el abuso de los cuentos folclóricos y maravillosos con los niños. La varilla mágica moralista de Bruno Bettelheim") cuestiona la tesis de Bettelheim en relación con el valor terapéutico y la función de los cuentos, al mismo tiempo que argumenta que a los cuentos se los puede utilizar activamente para estimular el pensamiento crítico e imaginativo.

El movimiento de los ensayos es hacia una teoría radical que, espero, pueda aportar principios operativos generales para abordar y utilizar los cuentos en distintos contextos culturales. Mi principal preocupación es la recepción e interpretación de los cuentos como parte de nuestra herencia literaria occidental. Como los cuentos folclóricos y maravillosos siempre han influenciado nuestras actitudes hacia la sociedad, me he esforzado por dejar de lado falsas nociones sobre su creación y su desarrollo histórico, para comprender la dinámica sociopsicológica que subyace en su atractivo. Mi propio enfoque ha recibido fuertes influencias de teóricos alemanes y escritores de cuentos maravillosos, pero no he limitado los ensayos a la literatura alemana. Más bien, he tomado la tradición cultural alemana, en primer término, como punto de partida. Mayormente, mis comentarios apuntan a las tendencias generales de las sociedades occidentales y corresponden a la instrumentalización de la fantasía que amenaza con anular la magia liberadora de todo buen cuento. Esta magia de la cual estoy hablando no es un abracadabra etéreo, sino el *verdadero* potencial simbólico de los cuentos para designar las formas de crear lo que Ernst Bloch llama utopías concretas en el aquí y ahora.

El poder autónomo original de los cuentos folclóricos, su aura, que se ha desplazado a los cuentos maravillosos, era un poder social, pues aspiraban a celebrar la capacidad humana de transformar lo mundano en lo utópico, como parte de un proyecto comunitario. Hoy, este proyecto fantástico de impulsos utópicos ha quedado bajo el hechizo mágico de la producción de mercancías. Es decir, la magia original de los cuentos se ha transformado para compensar las injusticias sociales que encontramos día tras día en un mundo que reduce nuestra autonomía individual a través de sistemas represivos burocráticos y administrativos.

Sólo queda el molde de los cuentos, y seguimos buscando formas de descubrir sus sentidos. En consecuencia, la crítica literaria debe volverse más radical. Esto implica romper el hechizo de la producción de mercancías y las nociones convencionales de la literatura, de manera que podamos descubrir nuestro potencial individual y comunitario para infundir en nuestra realidad de todos los días las utopías que vislumbramos en los cuentos.

El cuento maravilloso en nuestra época

En nuestra época había una vez una niña que salió en busca del cuento maravilloso, pues había oído en alguna parte que el cuento maravilloso se había perdido. De hecho, algunos decían que el cuento maravilloso estaba muerto hacía tiempo. Supuestamente, estaría enterrado en algún lado, tal vez en una tumba común.

Pero la niña no se dejaba disuadir. Simplemente, no podía creer que los cuentos maravillosos no existieran más.

Entonces, se fue al bosque y les preguntó a los árboles, pero éstos sólo murmuraron:

—Los duendes han dejado hace tiempo las praderas, los enanos han abandonado las cuevas, y las brujas, las barrancas.

Y les preguntó a los pájaros, pero éstos le dijeron:

—¡Los seres humanos vuelan más rápidamente que nosotros! Pío, pío. ¡No hay más seres humanos!

Y el ciervo dijo "ridículo", y los conejos se rieron, y el ratón se negó a hablar. Todo le resultaba demasiado estúpido.

Y las vacas dijeron que les parecía muy tonto, pero que de todas maneras no había que hablar de cosas como ésas delante de los terneros. No había que exponerlos a cuestiones tan estúpidas y sin sentido. Había que prepararlos para el sacrificio, la castración, o para dar leche. Aunque uno pudiera sobrevivir como toro, eso no era un cuento maravilloso. Los terneros debían ser instruidos.

Un caballo viejo se detuvo en la calle. Iba a ser llevado al matadero, pues ya había cumplido su función. El carnicero estaba sentado en un bar, bebiendo.

—Quizás tampoco lo sepa —pensó la niña—, pero le voy a preguntar igual, pues es un caballo viejo y seguramente debe saber mucho.

Entonces le preguntó al caballo.

El caballo miró a la niña y bufó por los agujeros de la nariz, pisando con las pezuñas.

—¿Estás buscando al cuento maravilloso? —preguntó.

—Sí.

—Entonces no entiendo —dijo el caballo—. ¿Por qué sigues buscando si esto ya es un cuento maravilloso?

Y el caballo le guiñó un ojo a la niña.

—Hmm... Me parece que tú misma eres el cuento maravilloso. Estás buscándote a ti misma. Sí, sí, cuanto más de cerca te miro, más puedo verlo. Tú eres el cuento maravilloso. Vamos, cuéntame un cuento.

La niña se sintió un poco avergonzada, al principio. Pero después comenzó a contar un cuento. Hablaba de un caballo que era muy guapo y ganaba todos los premios del hipódromo. Y de un caballo que estaba en la tumba de su dueño. Y de caballos salvajes que vivían a cielo abierto.

Y entonces el caballo viejo lloró y exclamó:

—¡Gracias! Sí, sí. Eres el cuento maravilloso. ¡Siempre lo supe!

El carnicero apareció, y al caballo lo mataron.

El domingo la niña estaba en su casa con sus padres, e iban a cenar carne de caballo, pues eran muy pobres.

Pero la niña no comía nada. Pensaba en el caballo y en cómo había llorado.

—¡No come carne de caballo! —se enojó la madre—. Entonces, no comerás nada.

—Es una princesa —decían los hermanos y las hermanas.

Y la niña no comió nada.

Pero no tenía hambre.

Pensaba en el caballo viejo y en cómo había llorado, y se sentía plena.

Sí, ella era un cuento maravilloso.

ÖDÖN VON HORVATH[1]

Sigue durmiendo:

No soy un príncipe,
no tengo espada
ni tampoco tiempo
de cortar el cerco,
de saltar el muro
para darte un beso
o casarme contigo...

Mañana
debo empezar a trabajar temprano
(o me despedirán).

Mi sueño debe esperar
hasta el domingo.
Mi pensamiento, hasta
la época de vacaciones.

Sigue durmiendo
y sueña con otros cien años,
hasta que aparezca
el hombre correcto.

JOSEF WITTMANN(2)

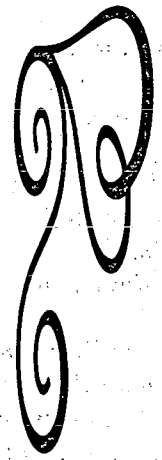
había una vez
o había dos veces
o más veces
y aun más

el hechizo lanzado por la decimotercera hada
(no invitada)
y ahora
todos los príncipes muertos

Bella Durmiente detrás del cerco de rosas
ruidos de voces poco claros
más allá, esa música
bastante clara: un beso: yo
escribo un poema y el cocinero
le dio al niño de la cocina tal golpe
que gritó

JOCHEN JUNG(3)

Bella durmiente



¿Cómo puedes atreverte a despertar
a mi padre, el rey?
Sus generales se levantarían
con él.
¿Cómo puedes atreverte a despertar
a mi madre, la reina?
Tendría que andar por siempre
de tumba en tumba.
¿Cómo puedes atreverte a despertarme
a mí, la Bella Durmiente?
Mis lágrimas volverían a correr.

Vuelve en cien años, mi príncipe.
En cien años los cañones estarán deteriorados.
En cien años aquí habrá paz.
Ven suavemente como el viento.
Vuela el cerco pero no con granadas de mano,
no traigas tanques hasta los portones.
En cien años el cerco se partirá solo.
Entonces podré amarte.

VERA FERRA-MIKURRA[4]

El cuento maravilloso acerca del sentido común

Había una vez un viejo caballero que tenía la horrible costumbre de pensar todo el tiempo en cosas sensatas para hacer. Esto quiere decir que su costumbre se volvió horrible sólo cuando dejó de guardarse sus ideas y empezó a presentárselas a especialistas. Como era rico y respetado a pesar de sus ideas plausibles, los especialistas tenían que ser pacientes y escucharlo mientras les palpitaban sus oídos. Sin duda, no hay tortura más grande para los especialistas que escuchar una propuesta sensata con una sonrisa. Todo el mundo sabe que el sentido común simplifica lo complejo de tal manera que hace que lo difícil ya no parezca extraño a los especialistas. Entonces, no les parece extraño. Por eso sienten, con razón, que el sentido común es una invasión ilegítima a sus esferas de autoridad que han trabajado duro para conseguir y defender. Tomando en cuenta sus intereses, uno se pregunta qué sucedería con esta pobre gente si no reinaran y fueran reemplazados por el sentido común. ¿Qué pasaría?

Un día se anunció que el viejo caballero hablaría en una conferencia a la que asistirían los hombres de Estado más importantes de la Tierra. Según el informe, estos hombres se reunían para hablar sobre modos de deshacerse de toda rivalidad y carencias del mundo. "¡Señor todopoderoso (pensaban), quién sabe qué habrá planeado para nosotros el viejo caballero, con su estúpido sentido común!" Y entonces lo invitaron a entrar. Entró, hizo una reverencia de una manera anticuada y tomó asiento. Sonrió. Sonrieron. Finalmente, empezó a hablar.

—Caballeros —dijo—. Creo que he tenido una idea muy útil. Su aplicación práctica ya ha sido comprobada. Ahora me gustaría hacerla conocer a las personas de vuestro círculo como jefes de Estado. Por favor, escuchadme. No por mí; en nombre del sentido común.

Los jefes de Estado asintieron con la cabeza, sonriendo a pesar de la tortura, y él continuó:

—Tenéis la intención de llevar paz y libertad a vuestros pueblos y, aunque vuestros intereses económicos pueden ser muy diferentes, esta reunión indica que estáis primero y ante todo interesados en el bienestar de todos los habitantes de la Tierra desde el punto de vista del sentido común. ¿O me equivoco en esto?

—¡Dios no lo permita! —protestaron— ¡Para nada! ¿Qué piensas de nosotros, agradable anciano?

—¡Qué maravilla! —exclamó— Entonces, vuestro problema está solucionado. Os felicito a vosotros y a vuestros pueblos. Retornad a vuestros hogares y, teniendo en cuenta la situación financiera de vuestros Estados y las leyes de cada constitución, garantizad a cada ciudadano una cierta suma de acuerdo con una escala progresiva basada en sus salarios, que he calculado hasta el último centavo, y que os entregaré al final de la charla. Esto es lo que deberá hacerse con esta suma: cada familia en cada uno de los Estados recibirá como regalo una hermosa casita con seis habitaciones, un jardín y un garaje, y un automóvil. Y, como la suma estimada no se habrá acabado después de ello (hasta esto ha sido calculado), se construirán una nueva escuela y un moderno hospital en cada localidad de la Tierra que tenga más de cinco mil habitantes. Os envidio porque, si bien no creo que las cosas materiales encarnen los productos terrenales más elevados, mi sentido común es suficiente como para darme cuenta de que la paz entre los pueblos depende en primer término de la satisfacción material de los seres humanos. Si he dicho que os envidio, he mentido. En realidad, soy realmente feliz.

El agradable anciano tomó un cigarro de su bolsillo y lo encendió.

Las sonrisas en los rostros de los hombres de Estado se habían dislocado. Finalmente, el jefe supremo de los jefes de Estado reunió fuerzas y preguntó con una voz que chirriaba:

—¿En cuánto estima usted la suma para sus objetivos?

—¿Para mis *objetivos? —respondió el viejo caballero, y su tono indicaba que estaba un poco molesto.*

—Bueno, ¿nos va a contestar? —gritó impaciente el segundo jefe de Estado—. ¿Cuánto dinero se necesita para este chiste?

—Un billón de dólares —respondió con calma el viejo caballero—. Un billón tiene un millón de millones, que es lo necesario para este proyecto. Se trata de un número con un uno y doce ceros.

Entonces volvió a fumar su pequeño cigarro.

—¡Está completamente loco! —gritó alguien. También era un jefe de Estado.

El agradable anciano se sentó derecho y miró al acusador, sorprendido.

—¿Cómo puede pensar eso? —preguntó—. Naturalmente, este tema implica un montón de dinero, pero la última guerra fue igual de costosa, de acuerdo con las estadísticas que tenemos.

Al oír esto, los ministros y jefes de Estado estallaron en una carcajada. Aullaban en forma descarada. Se golpeaban los muslos y gritaban como gallos, y se secaban las lágrimas de risa de los ojos.

El viejo caballero estaba sorprendido y los observaba uno a uno.

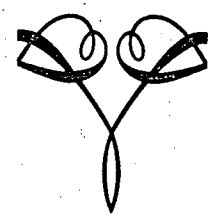
—No comprendo del todo la causa de vuestra risa —dijo—. ¿Seríais tan amables de explicarme qué os parece tan gracioso? Si una larga guerra cuesta un billón de dólares, ¿por qué no debería costar exactamente lo mismo una larga paz? ¿Qué hay de gracioso en esto?

Ahora se reían todavía más fuerte. Era una risa demoníaca. Uno de los jefes de Estado no pudo aguantar más en su asiento. Saltó, se tomó las costillas y gritó con el último resto de energía que le quedaba:

—¡Viejo zopenco! ¡Una guerra, una guerra es algo totalmente diferente!

Los jefes de Estado, el agradable anciano caballero y su debate son plenamente ficticios. Por otra parte, las estadísticas norteamericanas citadas en Frankfurter Neue Presse *han demostrado con precisión que el billón de dólares gastado en la última guerra podría financiar un proyecto como el que proponía el viejo caballero.*

ERICH KÄSTNER[5]



die peanuts
Von Charles M. Schulz
"DANN WURDE DER WOLF ARGERLICH..."
"UND ER STESS UND ER BLIES UND ER PUSTETE DAS HAUS UM."
LÄCHERLICHKEIN TIER KONNTE SO STOSSEN UND BLASEN UND.
PUUUH!
PUUUH! PUUUH!
PUUUH!
HAST DU JE "DIE DREI KLEINEN SCHWEINCHEN" GELESEN? DAS IST VIELLEICHT EIN: GESCHICHTE. WEISST DU, DA IST DER WOLF UND.

Revista *Siem*, N.° 77, 24 de agosto de 1978.

Cuadro 2: "Entonces el lobo se enojó mucho..." Cuadro 3: "Y sopló y resopló y voló la casa." Cuadro 4: "¡Ridículo! Ningún animal puede soplar y resoplar tan fuerte..." Cuadro 10: "¿Leíste alguna vez 'Los tres chanchitos'? Es un cuento... Hay un lobo, y..."

© 1964 United Feature Syndicate, Inc.

Mr. Clean.

Una hermana mayor: Cenicienta, lava el piso.
Otra hermana mayor: Sí, lávalo, y vuelve a lavarlo.
(Las hermanas se van al baile.)
Cenicienta: Lava, encera, puf.
(Aparece el Hada Madrina.)
Hada Madrina: Puf, amoníaco. Eso estropea la cera. Pero usa Mr. Clean sin amoníaco. Mr. Clean saca la suciedad pero deja la cera brillante y te luces.
Cenicienta: ¡Guau!
Hada Madrina: Y ahora, ¿al baile?
Cenicienta: Al baile. Esta noche es mi baile de sociedad. Adiós.

(AVISO TELEVISIVO DE PROCTOR AND GAMBLE LTD.)

La policía usa la vía de entrada de Cenicienta

En Pittsburg, Pennsylvania, un ladrón perdió su zapato al huir de la casa de la Sra. M., de 43 años. Los agentes de policía arrestaron a R. T., de 20 años, que estaba sentado descalzo en un bar cercano. Las autoridades dijeron que un zapato del par del que se encontró en la casa de M. fue descubierto detrás del bar.

WINNIPEG FREE PRESS, 14 DE ABRIL DE 1972.

Había una vez un halcón que vivía en un árbol cerca de donde un sapo tenía su escondite. En el borde de un pozo.

El sapo irritaba al halcón, porque continuamente miraba al mundo con la misma expresión, lo que hacía concluir al halcón que no tenía la menor idea de lo poderoso y peligroso que él era. Entonces, un día se abalanzó sobre el sapo, lo desmenuzó en pedazos y se lo tragó.

El dueño del jardín observaba la escena. Ahora, también él se sentía molesto porque el sapo había convertido su pozo en un pozo de cuento maravilloso que le recordaba su infancia, el del príncipe-sapo.

Utilizando su rifle, pudo deshacerse del causante de su irritación, el halcón. Poco después, los pollos del vecino removían la tierra de su jardín sin preocuparse por nada. Esto llevó a una pelea tal con el vecino, que terminaron ante un tribunal.

El juez investigó todos y cada uno de los hechos del caso, porque quería averiguar la verdadera causa del incidente. Todo conducía al sapo del cuento maravilloso.

Entonces, el juez declaró culpable al dueño del pozo. En verdad, dijo, los cuentos maravillosos no están prohibidos pero, si uno proyecta imágenes de los mismos en el mundo real, a éstas no se les puede garantizar protección oficial.

ROBERT WOLFGANG SCHNELL(6)

1. Había una vez

Una introducción a la historia y la ideología de los cuentos folclóricos y maravillosos

Para comenzar, una historia real contada en el estilo del cuento maravilloso:

"Había una vez un famoso físico, Albert Einstein. Un día se vio frente a una mujer muy preocupada, quien le pedía consejos acerca del modo en que debía educar a su pequeño hijo para que se transformara en un científico exitoso. Quería saber, en particular, qué tipo de libros era conveniente leerle.

—Cuentos maravillosos —respondió Einstein sin vacilar.

—Bueno, pero, después de eso, ¿qué más debería leerle? —preguntó la madre.

—Más cuentos maravillosos —declaró Einstein.

—¿Y después?

—Aún más cuentos maravillosos —respondió el gran científico, moviendo su pipa como un mago que proclama el final feliz de una larga aventura."

En la actualidad, parece que el mundo entero hubiese estado siguiendo el consejo de Einstein. Uno de los últimos libros acerca de los cuentos folclóricos y maravillosos demuestra que están muy de moda.(1) Por donde uno mire, los cuentos maravillosos y sus motivos parecen estallar mágicamente. Las librerías están inundadas de cuentos fantásticos de Tolkien, Hesse, los hermanos Grimm, Andersen, C. S. Lewis, y montones de obras con lujosas ilustraciones. Tanto en escuelas como en teatros, se ponen en escena una gran variedad de espectáculos basados en cuentos fantásticos, destinados a los niños. óperas y obras musicales se basan en temas de cuentos maravillosos. Actores famosos realizan grabaciones de cuentos maravillosos para la radio y demás medios masivos de comunicación. Además de las clásicas producciones de Disney, muchas películas incorporan motivos y argumentos propios de los cuentos maravillosos. Hasta las películas pornográficas

hacen un uso lascivo de *Blancanieves y los siete enanitos* y de *La bella durmiente*. A las escenas y figuras de los cuentos maravillosos se las utiliza en publicidad, decoración de vidrieras, comerciales de televisión, carteles de restaurantes e insignias de clubes. Se pueden comprar estandartes, láminas, camisetas, toallas, trajes de baño, calcomanías, ceniceros y demás artículos para el hogar, decorados con dibujos de cuentos maravillosos. En realidad, las extraordinarias creaciones del mundo de los cuentos maravillosos parecen haberse puesto de moda, desplazando la realidad de nuestra vida cotidiana e invadiendo el santuario interior de nuestra subjetividad.

Uno puede preguntarse, sin embargo, si alguna vez los cuentos maravillosos han dejado de estar de moda. ¿No nos han acompañado durante siglos, como parte necesaria de nuestra cultura? ¿Ha habido alguna época en la cual la gente no contara cuentos maravillosos? Una mirada superficial y retrospectiva de la historia bastará para demostrarnos que los cuentos maravillosos han existido como *cuentos folclóricos de transmisión oral* durante miles de años, y se convirtieron en lo que llamamos *cuentos maravillosos escritos* hacia fines del siglo XVII.(2) Tanto la tradición oral como la escrita continúan coexistiendo hoy en día, pero hay una diferencia en las funciones que éstas desempeñan ahora, en comparación con las que tuvieron en el pasado. Tal diferencia se pone de manifiesto por la manera en que son creados, distribuidos y vendidos. Los intereses económicos deforman los relatos y su patrimonio cultural. Los cuentos folclóricos y maravillosos, como productos de la imaginación, corren el peligro de transformarse en productos de instrumentación y comercialización. Todo esto ha sido consumado dentro del marco de la moderna industria cultural. Como ha afirmado Theodor W. Adorno:

> "La industria cultural funde lo viejo y lo familiar en una nueva cualidad. En todos los ramos, a los productos que se hacen a medida para el consumo masivo, y que en gran parte determinan la naturaleza de dicho consumo, se los fabrica en forma más o menos planificada. Cada ramo en particular se asemeja en su estructura o, al menos, encaja con los otros de manera tal que forman un sistema prácticamente sin grietas. Esto es posible no sólo por las posibilidades técnicas contemporáneas, sino también por la concentración económica y administrativa. La industria cultural, intencionalmente, integra a sus consumidores

> desde arriba. Fuerza la unión de las esferas del arte alto y bajo, separadas por miles de años, con el detrimento que ello supone para ambas. La seriedad del arte alto se destruye en la especulación acerca de su eficacia; la seriedad de la forma baja del arte se desvanece con los obstáculos que la civilización impone a las resistencias rebeldes inherentes a esta forma de arte, resistencias que persisten siempre y cuando el control social no sea aún completo. Así, a pesar de que no se puede negar el hecho de que la industria cultural especula acerca del estado consciente o inconsciente de los millones hacia los cuales está dirigida, las masas no son primarias sino secundarias, son un objeto de cálculo; un apéndice de la maquinaria."(3)

Afirmar que la industria cultural en el mundo occidental tiene un control completo sobre la producción y la recepción cultural constituiría una exageración. Pero, sin dudas, su poder se ha incrementado e influye enormemente en la conciencia de los consumidores, a través de la ideología que llevan implícita sus productos. De manera tal, que es raro que el potencial liberador estéticamente concebido en los cuentos maravillosos y folclóricos se traduzca en acción social; tampoco pueden estos cuentos generar un nivel de descontento suficiente como para producir efectos certeros. Esto no quiere decir que los cuentos folclóricos y maravillosos se hayan desarrollado siempre pensando en la "revolución" o en la "emancipación". Pero, en la medida en que tienden a proyectar nuevos y mejores mundos, con frecuencia han sido considerados subversivos o, para decirlo de manera más positiva, han aportado una medida crítica de lo lejos que estamos de tomar la historia en nuestras propias manos y crear sociedades más justas. Tanto los cuentos folclóricos como los maravillosos han esparcido, por medio de imágenes fantásticas, una palabra acerca de la viabilidad de diversas utopías, y ésta es justamente la razón por la cual siempre han molestado a las clases dominantes. A partir del período de la Ilustración, a los cuentos maravillosos y folclóricos se los consideró inútiles para el proceso de racionalización burguesa. Entonces, no por casualidad la industria cultural se ha preocupado por suavizar, regular e instrumentar las creaciones fantásticas de estos cuentos.

Como ya he afirmado, conviene no exagerar el control que la industria cultural ha ejercido sobre sus producciones y sobre nuestras conciencias. Sin embargo, únicamente dentro del contexto de la industria

cultural podemos aprender algo acerca de la historia de los cuentos maravillosos y folclóricos o, mejor aun, comprender por qué tenemos tan poca conciencia de la historia de estos relatos. Ésta se ha vuelto cada vez más superficial para los críticos, preocupados porque las olas de comercialización pasen por encima a los cuentos maravillosos y folclóricos. Aquí hay dos buenos ejemplos de la preocupación expresada por escritores perspicaces, preocupados por el destino de la tradición de los cuentos maravillosos y folclóricos:

> "Como tantas artesanías folclóricas cuyos medios de producción fueron expropiados por la tecnología, el cuento maravilloso, en la mayoría de sus géneros tradicionales, se ha convertido en una mercancía, desgarrado atemporalmente de la localización socio-cultural en la cual una vez surgiera. Y, para completar este proceso, lo que queda de los cuentos maravillosos vuelve a contribuir a la epidemia de desvalorización de los mismos que afecta a la conciencia moderna. Los niños, sometidos a los efectos dañinos de la educación estandarizada y a las formas masivas de entretenimiento, ya no quieren que se les narren cuentos que podrían apartarlos de las versiones correctas estampadas en libros o películas. Y sus educadores, cautelosos para no perturbar la compleja psicología del desarrollo infantil, aprenden a confiar en las ediciones modernizadas de los cuentos folclóricos, si es que alguna vez los cuentan. Los cuentos se tornan demasiado pesados para que se los cante. Pierden el derecho de andar de boca en boca y de que se los transforme cada vez que anidan en el corazón de los narradores."(4)

> "Al menos en este siglo, los cuentos maravillosos han llegado a tanta gente únicamente a través de versiones modernizadas y truncas, que ya no se puede afirmar que lo que se conoce sean realmente cuentos maravillosos.
> Así que el enemigo es el provincianismo histórico, la actitud de hacer como si los ojos y los instintos propios de los nacidos en épocas recientes fueran medios suficientemente certeros para obtener una comprensión de la literatura fantástica. Por supuesto que no contamos para trabajar más que con nuestros ojos e instintos, pero éstos pueden tornarse más atentos y ajustados, simplemente a través de la lectura de muchos cuentos maravillosos, de lugares diversos, con toda la paciencia y el tiempo posible. En este punto, puede ser de utilidad cierta conciencia del dinamismo de la historia."(5)

A lo largo de los tres últimos siglos, normas estéticas, estándares educativos y condiciones de mercado han desfigurado en un sentido negativo nuestra receptividad histórica de los cuentos maravillosos y folclóricos, a tal punto que ya no somos capaces de distinguir entre ambos, ni de reconocer que el impacto de estas obras deriva de su alcance imaginativo y la representación simbólica de las *realidades* sociales. En general, se confunden los cuentos maravillosos con los folclóricos, y se los toma como cuentos artificiosos sin referencia directa a una comunidad o tradición histórica en particular. Raramente se consideran su ideología y su estética a la luz de un desarrollo histórico diacrónico, criterio que ha prevalecido en nuestra autocomprensión como cultura.

Había una vez en que esto no era así. Había una vez en que los cuentos folclóricos formaron parte del patrimonio de la comunidad y fueron contados con agudeza de ingenio, de maneras fantásticas y originales, por talentosos narradores, quienes desahogaban la frustración del hombre común y daban cuerpo a sus necesidades y deseos en la narrativa folclórica. Los cuentos no sólo sirvieron para unir a la gente de una comunidad y ayudar a acortar la brecha en su comprensión de los problemas sociales, en un lenguaje y una forma narrativa que resultara familiar a las vivencias de los oyentes, sino que también la atmósfera de los cuentos folclóricos iluminó el posible cumplimiento de anhelos y deseos utópicos, lo cual no excluye la integración social. Según Walter Benjamin, el aura de una obra de arte consiste en aquellas propiedades simbólicas que constituyen su autonomía.(6) De hecho, los cuentos folclóricos fueron reflejos autónomos tanto del comportamiento normativo real como posible, y podían fortalecer los vínculos sociales o crear otros más viables. Su aura dependía de la medida en que fueran capaces de expresar las necesidades del grupo de gente que los cultivaba y los transformaba a través de una formación simbólica rica en imaginación. En muchos aspectos, el aura del cuento folclórico estaba ligada a una comunidad de intereses, que han permanecido desintegrados durante mucho tiempo en el mundo occidental. Hoy en día, el cuento folclórico como forma de arte oral ha perdido su aura y ha dejado lugar al cuento maravilloso escrito y a otras formas masivas de transmisión.

Se ha escrito muy poco acerca de la transición del cuento folclórico al maravilloso, de las razones por las cuales esto ocurrió y del modo en que lo hizo. Como el desarrollo es tan complejo y tiene una tra-

dición propia en diferentes países, en esta introducción me limitaré a hacer comentarios generales acerca de la historia y la ideología de los cuentos folclóricos y maravillosos en el mundo occidental. Las tesis que aquí se presentan no deben considerarse como definitivas, ya que su intención es más bien la de estimular reflexiones sobre el tema y la de proveer de un marco a partir del cual se puedan realizar más estudios sobre la historia completa de la transición del cuento folclórico al cuento maravilloso. Los ensayos que siguen a esta introducción darán mayor sustento tanto a mis argumentos generales como a los más puntuales, acerca de temas específicos que tengan una relación directa con el modo en que leemos cuentos en la actualidad.

Originalmente, el cuento folclórico era (y aún lo es, hasta cierto punto) una forma de narrativa oral cultivada por la gente común para expresar su manera de percibir la naturaleza y el orden social, y su deseo de satisfacer sus necesidades y anhelos. Estudios históricos, sociológicos y antropológicos han demostrado que el cuento maravilloso se originó en épocas tan remotas como el período megalítico y que el hombre común ha sido el portador y transformador de los cuentos. Como August Nitschke ha demostrado, los cuentos constituyen reflejos del orden social en una época histórica dada y, como tales, representan las aspiraciones, las necesidades, los sueños y los deseos del pueblo, ya sea afirmando los valores y normas dominantes, ya sea revelando la necesidad de cambiarlos.(7) De acuerdo con las pruebas que han llegado hasta nosotros, talentosos narradores contaban los cuentos ante un público que participaba activamente de la transmisión de los mismos, planteando preguntas, sugiriendo cambios y haciendo circular los cuentos entre ellos. La clave para captar la esencia de los cuentos folclóricos es una comprensión de la estética del público y de la recepción.

Gerhard Kahlo ha demostrado que la mayoría de los motivos de los cuentos folclóricos pueden remontarse a rituales, hábitos, costumbres y leyes de las sociedades primitivas o precapitalistas. Simplemente, el conocimiento de la etimología de las palabras "king" (rey) y "queen" (reina) nos puede ayudar a comprender cómo los cuentos folclóricos eran directamente representativos de las relaciones familiares y de los ritos tribales. "Los reyes en los antiguos cuentos folclóricos eran los más viejos, de acuerdo nada más que con el significado genuino y original de la palabra. La palabra *König*, en alto alemán antiguo *kunig*, deriva de *kuni*, que corresponde a la voz latina *gens* y designa la cabeza de la familia primordial."(8) Esto también es válido para la palabra *queen* o *königin*, que era la figura dominante en las sociedades matriarcales. Más aun: los actos que ocurren en los cuentos folclóricos, tales como el canibalismo, los sacrificios humanos, los privilegios del primogénito, el secuestro y la venta de una novia, la desaparición de una joven princesa o del príncipe, la transformación de seres humanos en plantas y animales, la intervención de bestias y figuras extrañas, estaban todos basados en la realidad social y en las creencias de diversas sociedades primitivas. Además, los personajes como, por ejemplo, las ninfas acuáticas, los duendes, las hadas, los gigantes, los enanos y los fantasmas, eran reales en las mentalidades del hombre primitivo y tenían un nexo directo con el comportamiento social, la visión del mundo y la codificación de las leyes.

Todas las épocas históricas y todas las comunidades modificaron los cuentos folclóricos originales, de acuerdo con sus necesidades, a medida que perduraban a través de los siglos. Para el momento en que quedaron registrados como textos escritos, hacia fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, contenían muchos motivos primitivos, pero esencialmente reflejaban las postreras características del feudalismo tanto en su forma estética como en su sistema simbólico referencial. Los cuentos folclóricos recogidos por los hermanos Grimm pueden servir como ejemplo. Las condiciones de existencia iniciales de los cuentos, en general, tenían que ver con la explotación, el hambre y la injusticia, características que les resultaban familiares a las clases bajas de las sociedades precapitalistas. Y la magia de estos cuentos se puede considerar como equivalente al cumplimiento de los deseos y las utopías imaginarias de los hombres, es decir, de los pueblos que mantuvieron vivos y cultivaron estos cuentos. En este punto, no es conveniente idealizar o mitificar el concepto de *pueblo* como una abstracción representativa del bien o de las fuerzas revolucionarias. Desde la óptica de la sociología, el pueblo era la gran mayoría de la gente, por lo general trabajadores agrarios, que no sabían leer y se nutrían de sus propias formas culturales, en oposición a la de las clases dominantes, incluso reflejando la misma ideología, aunque desde diferentes perspectivas de clases. Si tomamos algunos de los cuentos folclóricos recopilados por los hermanos Grimm como, por ejemplo, *Rapunzel*, *Rumpelstiltskin*, *Los músicos del pueblo de Bremen*, *Blancanieves*, *Mamá Holle*, *Los siete cuervos*, se puede demostrar que cada historia comien-

za con una situación aparentemente sin esperanzas, y que la perspectiva de la historia es tal que promueve una empatía entre el pueblo y el explotado protagonista del cuento. Dieter Richter y Johannes Merkel han elaborado este aspecto: "La estructura básica de la mayoría de los cuentos folclóricos está relacionada con la situación social de las clases bajas agrarias. Queremos decir con esto que la pasividad del héroe debe comprenderse en relación con la situación objetivamente desesperanzada que atraviesan los públicos de los cuentos folclóricos. Estas clases en particular no tenían posibilidad de resistir la creciente explotación, dado que estaban aisladas en el trabajo, diseminadas geográficamente, y siempre situadas frente a sus señores y explotadores como individuos aislados. *Así es que sólo pudieron concebir la utopía de una vida mejor para ellos mismos.* Este significado histórico de los cuentos folclóricos se vuelve aun más evidente si se los compara con los cuentos de las clases bajas urbanas al comienzo de esta nueva época. Estos cuentos fueron incorporados, al igual que los cuentos folclóricos, dentro de la literatura infantil de la burguesía y se ubicaron lado a lado con los cuentos folclóricos, de la colección de los hermanos Grimm."(9) Al igual que los cuentos satíricos cortos (*Schwank-Marchen*), estas historias revelan un punto de vista más optimista, al mantenerse junto a los trabajadores y viajantes más activos que los narraban y transformaban las versiones más antiguas para amoldarlas a sus propias experiencias. Claramente, todos los cuentos folclóricos se han desarrollado a partir de un punto en la historia que es preciso reubicar si se quiere comprender el poder inusual que tienen en el presente y la influencia única que ejercen en todos los niveles del arte y la cultura.

Cuando prestamos atención a formas de expresión cultural más sutiles y refinadas, se hace evidente que los cuentos maravillosos y los motivos de los mismos han jugado un papel fundamental en el desarrollo de aquellas formas. Por ejemplo, las obras de teatro de Shakespeare toman elementos de los cuentos folclóricos.(10) Uno podría remontarse a Homero y a los dramaturgos griegos para ver la importancia de los motivos de los cuentos folclóricos en la producción de creaciones culturales perdurables. Sin embargo, lo que resulta más interesante del desarrollo histórico del cuento folclórico es la forma en la cual los escritores de la aristocracia y de la burguesía se fueron apoderando por entero de él, a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII (momento de expansión editorial), hasta transformarlo en un nuevo género literario que uno podría llamar con todo derecho el cuento maravilloso (*Kunst-*

marchen). Como *texto literario* de experimentación que se expandió sobre los motivos ya existentes (las figuras y los argumentos del cuento folclórico), el cuento maravilloso reflejó un cambio en los valores y mostró los conflictos ideológicos propios del período de transición del feudalismo al capitalismo temprano. Todas las antologías tempranas, *Le piacevoli notti* (Noches deliciosas, 1550), de Giovanni Francesco Straparola, *Pentamerone* (1634-36), de Giambattista Basile, e *Histories ou Contes du Temps Passé* (Historias del pasado, 1696-97), de Charles Perrault, demuestran una transformación del punto de vista narrativo y del estilo, lo cual no sólo destruyó la perspectiva folclórica original y reinterpretó las vivencias propias de la gente, sino que también dotó de una nueva ideología a los contenidos. Esto se hizo más que evidente en Francia durante el siglo XVIII, cuando hubo una moda de los cuentos maravillosos escritos por damas tan aristocráticas como la Condesa díAulnoy, Madame de Villeneuve, Madame de Beaumont, Mademoiselle de Héritier y Madame de Murat.(11)

La Bella y la Bestia(12) constituye un buen ejemplo del cambio radical de los cuentos folclóricos y maravillosos, destinados a públicos burgueses y aristocráticos. La transformación de una horrible bestia en redentor, como motivo folclórico, se puede reconducir a los antiguos ritos de fertilidad, en los cuales las vírgenes y las jóvenes eran sacrificadas para apaciguar el apetito y granjearse la simpatía del dragón o la serpiente del mal. Se pueden encontrar algunos paralelismos en otros cuentos y pinturas del período glacial, cuando la gente rendía culto a los animales como protectores y proveedores de la sociedad. También se creía que los seres humanos se reencarnaban después de su muerte como animales o plantas, y podían interceder en favor de la conservación de un orden social. Sus poderes mágicos brindaban equilibrio y apoyo a la gente, frente a las fuerzas que ésta no podía comprender. En 1740, Madame Gabrielle-Suzanne de Villeneuve publicó su versión de *La Bella y la Bestia* en *Les Contes Marins*. Era un volumen de 362 páginas. En 1756, Madame Le Prince de Beaumont publicó su versión, más corta y sin embargo similar, en *Magasin de enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses elèves*, que ha servido como base para todas las traducciones inglesas, tan populares, que han tenido una amplia circulación hasta nuestros tiempos.(13) Ambas versiones constituyen cuentos didácticos que deforman por completo el significado original de los motivos de los cuentos folclóricos, y buscan legitimar el estándar de vida de la aristocracia, en contraposición con

los valores vulgares de la burguesía en ascenso. La temática de este cuento aristocrático intenta "poner a la burguesía en su lugar". Si ejercitamos la memoria histórica (lo cual implica dejar de lado a Walt Disney), el cuento habla de un rico mercader cuyos hijos se tornan arrogantes a partir de que la familia comienza a gozar de un bienestar económico. En realidad, a excepción de Bella, todos estos niños tienen aspiraciones que están más allá de las posibilidades de su clase social. En consecuencia, la familia merece ser castigada. El mercader pierde su dinero y su prestigio social, y a sus hijos se los humilla. Sin embargo, no pierden su arrogancia y se niegan a ayudar al padre a superar la pérdida, en especial las dos hijas mayores. Solamente Bella, la más joven, demuestra ser modesta y capaz de hacer un sacrificio, y únicamente ella puede salvar al padre cuando éste corre peligro de perder su vida por no respetar a la Bestia, es decir, la nobleza. Bella salva a su padre al aceptar vivir con la Bestia, lo cual constituye un modelo de inteligencia, obediencia, humildad y castidad. Más tarde, impresionada por la noble naturaleza de la Bestia (es evidente que las apariencias engañan, es decir, los aristócratas pueden actuar como animales, pero tienen un buen corazón y un trato amable), consiente en besarlo y casarse con él. De repente, la Bestia se transforma en un apuesto príncipe y explica que había sido condenado a permanecer como Bestia hasta que una hermosa virgen accediera a casarse con él. En este momento, interviene el hada buena y premia a Bella por haber preferido la virtud antes que el saber o la belleza, mientras que sus hermanas deben ser castigadas a causa de su orgullo, su mal carácter, su glotonería y su indolencia. Son transformadas en estatuas y colocadas frente al palacio de su hermana. Con toda seguridad, se trataba de una advertencia para todos aquellos nuevos ricos de la burguesía que olvidasen su lugar en la sociedad y no pudieran controlar sus ambiciones.

La lección que pretende enseñar este cuento implica la instrumentación de la fantasía. Como ha señalado Jessica Benjamin: "... una tendencia instrumental significa una relación con los objetos y con los actos ajenos, en la cual se los utiliza meramente como medios para acceder a un fin..."(14) Si "... la actividad social se reduce a una orientación hacia procesos calculables y formales, los cuales, a su vez, eliminan la cuestión de las intenciones e implicaciones de la acción humana...",(15) entonces los productos de la imaginación sólo pueden volverse contra sí mismos, represivamente desublimados. En términos concretos, esto quiere decir que las creaciones de la imaginación se dan en un contexto socio-económico determinado y, finalmente, se los utiliza para limitar la imaginación tanto de los creadores como de los receptores de dichas creaciones. La mediación entre la imaginación del creador y del público se torna instrumental al estandarizar formas e imágenes de la fantasía en las cuales ésta lucha por hacer valer la resistencia independiente de la imaginación a una instrumentación tal.

> "La fantasía en sentido escindido (tal como se utiliza la palabra 'fantasía' en el lenguaje cotidiano) es un invento de la burguesía. En este aspecto, la palabra no designaba la fructífera facultad conceptual e intelectual, que implica un proceso de trabajo unificado y particular, que se basa en sus propias leyes de movimiento. *Esta facultad fructífera estuvo primero mucho más estructurada por reglas extrañas: las del utilitarismo capitalista. Así es que lo que luego se llamaría 'fantasía', en un primer momento era resultado de la separación y del encierro.* Desde el punto de vista utilitarista, la fantasía representaba todo lo que parecía ser muy difícil de controlar (el producto no elaborado, el potencial que queda como resto de los deseos no realizados, las concepciones, las leyes de movimiento propias de la inteligencia, que no podrían adaptarse a las categorías burguesas), como vida errante, como todas las facultades intelectuales que no son utilizadas. *En verdad, esta fantasía constituye un medio de producción particular, necesario en un proceso de trabajo que no tenga en cuenta el proceso utilitarista del capitalismo, sino que busque la transformación de las relaciones de los seres humanos con el prójimo, con la naturaleza, y la reapropiación de las obras muertas a que los seres humanos se vieron compelidos por un proceso histórico.* Esto significa que la fantasía no es una sustancia medible, como pudiera afirmarse que 'alguien tiene mucha imaginación'; pero es la organizadora de la mediación, es decir, del proceso de trabajo por medio del cual el ser humano maneja su conciencia, y el mundo exterior relaciona a unos con otros. Si este proceso de trabajo de la mente está escindido de tal modo que no puede seguir las leyes de movimiento de su propio proceso de trabajo, entonces esto conduce a una situación de crucial impedimento de cualquier tipo de praxis emancipatoria."(16)

La escisión de la fantasía está en el centro del proceso de instrumentación. Los modos en que la fantasía y sus creaciones han sido ins-

trumentados por la industria cultural capitalista se ilustran claramente en el trabajo de Oskar Negt y Alexander Kluge titulado *Offentlichkeit und Erfahrung*. Además, en un próximo ensayo, yo abordaré este problema en forma más completa, en relación con el cuento folclórico y el cuento maravilloso. Lo más importante para tener en cuenta, en este caso, es que existían, en el siglo XVII, claras tendencias hacia la utilización instrumental de las imágenes fantásticas de la literatura, y que los cuentos folclóricos estaban sujetos a un proceso controlado de reutilización, el cual contradecía la originaria función social de dichos cuentos.

En el caso de *La Bella y la Bestia*, no sólo se trata de un motivo de un cuento folclórico que la imaginación del escritor ha transformado y coloreado con figuras barrocas, sino que además la transmisión literaria ha dominado la creación, la distribución y la recepción del cuento. Como texto escrito innovador, concebido en privado, dependiente del proceso tecnológico de impresión y de la industria editorial, el cuento maravilloso del siglo XVIII excluía al hombre común y únicamente interesaba a las clases más altas. Se lo alargó, se lo coloreó, y se incluyeron personajes y temas que apelaban a los gustos estéticos de una elite. Por otra parte, la nueva perspectiva de clase comenzó a establecer nuevas reglas para este género transformado: la acción y el contenido del cuento maravilloso suscribieron a una ideología conservadora, lo cual da cuenta del funcionamiento del proceso de socialización en favor de la clase aristocrática. La fantasía del escritor individual cubría este mensaje ideológico con ingredientes personales. Pero fue el Absolutismo europeo de los siglos XVII y XVIII lo que determinó la estructura y la transmisión de los cuentos maravillosos.

El ejemplo o la lección de *La Bella y la Bestia* es un caso extremo y debe ser estudiado aun más en relación con la tradición francesa. Lo he seleccionado con la intención expresa de demostrar cuán evidente es el modo en que el cuento maravilloso fue transmitido en forma masiva y transformado por la tecnología, para servir a los intereses de la clase dominante en la sociedad francesa del siglo XVIII. No todos los cuentos maravillosos escritos estuvieron tan orientados en una única dirección ni tuvieron tal sesgo de clase como *La Bella y la Bestia*. Sin embargo, la transformación del cuento folclórico oral en la forma escrita del cuento maravilloso marca un punto de viraje histórico significativo en las artes, ya que, con el adelanto tecnológico, como por ejemplo la imprenta, se puso en evidencia la posibilidad de instrumentar las creaciones de la fantasía y de controlar los efectos de las mismas sobre las masas. Para aclarar este punto, veamos las características que permiten distinguir el folclore de la literatura:

BIBLIOTECA JULIO CORTÁZAR

Folclore	*Literatura*
Oral	Escrita
Actuación	Texto
Comunicación cara-a-cara	Comunicación indirecta
Efímero	Duradera
Acontecimiento comunitario	Acontecimiento individual
Recreación	Creación
Variación	Revisión
Tradición	Innovación
Estructura inconsciente	Diseño consciente
Representaciones colectivas	Representaciones selectivas
Propiedad pública	Propiedad privada
Difusión	Distribución
Recuperación por la memoria	Recuperación por relectura[17]

Al estudiar estas listas, queda claro que el folclore se enriquece por la participación activa y colectiva de la gente, que controla sus propias formas de expresión. La literatura, como forma impresa de creaciones fantásticas individuales y colectivas, aporta una dimensión absolutamente nueva a la forma en que la gente narra sus propias expresiones culturales. La imprenta, como novedad tecnológica en sí misma, no constituye un factor decisivo para analizar el desarrollo del cuento maravilloso en relación con la industria cultural. Más bien es necesario tener en cuenta factores como la formación de un nuevo grupo de lectores de clase media, el aumento de la alfabetización entre la gente de esta clase social, y la creación por parte de ellos de una esfera pública, que comenzó a organizar y a controlar todas las formas de expresión cultural. En consecuencia, cuando los editores y los escritores de la clase media se apropiaron de las artes folclóricas, éstas experimentaron cambios radicales en su forma impresa de transmisión masiva.

Por supuesto, no podemos olvidar la dialéctica de la situación: la producción y distribución masiva de los textos propiciaba el contacto entre las personas, el intercambio de ideas y proyectos creativos, la organización de acuerdo con sus propios intereses. Pero, aun así, ¿quién sabía leer en el siglo XVIII? ¿Quién controlaba el proceso de edición y distribución de los textos? Una vez que los cuentos folclóricos comenzaron a ser interpretados y transmitidos a través de textos literarios, la ideología originaria y el punto de vista narrativo de aquéllos se vieron disminuidos, se perdieron, o bien fueron reemplazados. A su público se lo abandonó. Como texto escrito, el cuento maravilloso no estimulaba la interacción intensa ni la actividad, sino la pasividad. El punto de vista se transformó en la óptica personal del autor, que criticaba o apoyaba las condiciones sociales existentes. Más allá de cuál fuera este punto de vista, se produjo un desvío en el énfasis de clase hacia la aristocracia o hacia la burguesía. El gusto de las clases altas y el control de las ediciones también han influido en el punto de vista narrativo. La distribución estaban en relación con los controles ejercidos sobre la creación y lo limitado del público lector. Las vivencias sociales de todas las clases sociales y los grupos humanos fueron transmitidas cada vez más a través del proceso de socialización y de los cambios tecnológicos relacionados con la edición y la distribución.

El surgimiento del cuento maravilloso en el mundo occidental, como forma cultural masiva de transmisión del cuento folclórico, coincidió con la caída del feudalismo y la formación de la esfera pública burguesa. Por lo tanto, muy pronto perdió su función de afirmar la ideología absolutista y experimentó un curioso desarrollo hacia finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX. Por un lado, los grupos burgueses dominantes y conservadores comenzaron a considerar inmorales los cuentos folclóricos y maravillosos, pues éstos no gozaban de virtudes tales como orden, disciplina, trabajo, modestia, limpieza, etc. En particular, se los veía como peligrosos para los niños, ya que sus componentes fantásticos podían infundirles "ideas locas", es decir, podían sugerirles modos de rebeldía contra las reglas autoritarias y patriarcales que regían a sus familias. Entonces, la mayor parte de la clase media se oponía a que se escribieran y editaran cuentos folclóricos y maravillosos, prefiriendo los cuentos didácticos, los sermones, las novelas familiares y cosas por el estilo. En contraposición, había escritores progresistas dentro de la misma burguesía, una vanguardia que desarrolló el cuento literario como forma de protesta contra las ideas utilitaristas,

comunes en el Iluminismo. Si recordamos el estudio de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno acerca de *La dialéctica del iluminismo,*(18) podremos ver que la lucha contra lo que ellos denominan la instrumentalización de la razón tuvo un papel muy importante en el surgimiento del cuento maravilloso innovador de los románticos, en especial en Alemania. Aun en los Estados Unidos, se pueden ver los trazos de la oposición, dentro de las filas de la burguesía, en lo que respecta a la instrumentalización de la razón y de la fantasía, a través de las diversas actitudes hacia el cuento maravilloso y la imaginación. Hawthorne, a la par que defendía en sus cuentos maravillosos la causa de las personas creativas, despotricaba contra las escritoras de cuentos maravillosos moralizantes; y Poe procuraba asustar a públicos racionalistas burgueses, con sus cuentos maravillosos que escalofriaban a los hombres de mentalidad victoriana. En Inglaterra, la batalla en relación con el valor moral del cuento maravilloso fue especialmente fuerte. Como ha señalado Michael C. Kotzin en su libro *Dickens and the Fairy Tale:*

> "La razón para que los románticos levantaran su voz se tornaba más urgente a medida que las condiciones que los llevaban a defender el cuento maravilloso se intensificaban durante la era victoriana. El evangelismo de clase media, carente de todo sentido artístico, incrementaba su poder; las teorías educativas de la Ilustración dejaron lugar a otras que daban aun menos lugar a la imaginación. El utilitarismo y el urbanismo, el industrialismo y el desarrollo científico cobraban completa existencia. Carlyle y algunos de sus seguidores y admiradores, como Ruskin y Kingsley, se oponían a las condiciones reinantes en Inglaterra. En lo que respecta al análisis del cuento maravilloso, estos hombres seguían a los románticos, pues acentuaban el valor de la inventiva de estos cuentos en un mundo nuevo. Pero también viraban un poco hacia la posición del enemigo: los valores pedagógicos a los que ellos apuntaban en sus cuentos, si bien no eran tan simples y únicamente instructivos como aquellos que defendía la Ilustración, eran más moralistas y convencionales que los cuentos por los que habían luchado Wordsworth y Coleridge. Con sus afirmaciones en defensa del cuento maravilloso (que se dieron más a conocer que las declaraciones de los románticos en su momento), los hombres de letras de la era victoriana pueden haber contribuido a darle un nuevo nivel. Estos hombres exhiben, no sólo en estas declaraciones sino también en otros si-

tios, una síntesis entre la valoración de la imaginación y una postura moralista, síntesis que caracteriza a la aceptación que tuvieron los cuentos maravillosos durante la época victoriana."(19)

La importancia de los comentarios de Kotzin acerca del desarrollo histórico del cuento maravilloso en la Inglaterra del siglo XIX reside en que esbozan el modo en que el público burgués se fue acomodando en forma gradual y fue instrumentalizando la creación artística de la fantasía para compensar algunos de los efectos adversos de la regulación y racionalización capitalistas. Este desarrollo en Inglaterra tuvo su correlato en la mayoría de los países industriales desarrollados del mundo occidental. Al principio, la resistencia hacia los cuentos maravillosos durante la Ilustración se debía a la crítica del sistema utilitarista, implícita y explícita, que los mismos contenían. El énfasis puesto en el juego, en las formas de vida alternativas, en los sueños de persecución y en los ensueños diurnos, la experimentación, la búsqueda de la edad dorada, material del que estaban (y están) hechos los cuentos maravillosos, ponían en tela de juicio la intención racionalista y la reglamentación de toda la vida, dirigida a producir para el beneficio económico y a lograr la expansión del capitalismo industrial. Por eso, el poder burgués tuvo que hacer ver que los cuentos maravillosos eran inmorales, triviales, inútiles, y hasta peligrosos para una cultura que reafirmaba los valores mercantiles, cultura propiciadora de que los intereses de una elite echaran raíces en la esfera pública. En los primeros tiempos del capitalismo, fue necesario combatir la imaginación y frenarla en todos los niveles culturales, pero hacia finales del siglo XIX, una vez que el capitalismo ya había impuesto sus normas, no fue necesario oponerse al cuento maravilloso con tanta fuerza como en las primeras épocas del Iluminismo. A medida que el poder tecnológico para manipular las producciones culturales en la esfera pública de la burguesía se fortalecía, era posible instrumentalizar los cuentos maravillosos de maneras más sutiles y refinadas. En consecuencia, los estándares estéticos y las normas sociales se tornaron un poco más flexibles, es decir, menos represivos. O bien los cuentos maravillosos eran reescritos y suavizados con finales moralistas, o bien comenzaban a cumplir una función cultural equivalente. "Acosados por un mundo cambiante, los hombres de mentalidad victoriana pudieron encontrar estabilidad en la estructura ordenada y preestablecida de los cuentos maravillosos. Al cuento maravilloso se lo ha convocado desde aquel

momento y lugar para llevar tranquilidad a otros mundos, por medio de las trompetas que suenan levemente en el País de los Duendes. Permitía remontarse desde la perversidad de la adultez hasta la inocencia propia de la infancia; desde la ciudad, desagradable y competitiva, hacia la hermosa y empática naturaleza; de un complejo moralismo, a la temática más simple del bien contra el mal; de una realidad diferente, al cómodo mundo de la imaginación."(20)

En otras palabras, el enorme incremento de la reglamentación de la vida cotidiana, como resultado de la racionalización capitalista, comenzó a dividir y a alienar al pueblo, a tal punto que se hacía necesario intentar que un pasatiempo en forma de distracción aliviara las tensiones laborales y hogareñas. El desarrollo de una cultura industrial que pudiera instrumentalizar las creaciones de la fantasía para aumentar la producción y el beneficio económico, y también para aliviar a la gente de la monótona jornada laboral, de la disciplina escolar y de las aburridas rutinas hogareñas, comenzó a asumir una forma bien definida en el siglo XIX. En especial, el cuento maravilloso ofrecía una vía de escape y un lugar donde refugiarse de los efectos brutales de una realidad laboral y social administrada según las normas y principios de una esfera pública burguesa, la cual ya había violado lo que alguna vez ella misma había intentado establecer como un discurso racional y democrático para la toma de decisiones.

Esto no quiere decir que el cuento maravilloso haya sido totalmente absorbido y manipulado por la creciente industria cultural capitalista. Por un lado, en el siglo XIX, todavía la forma de arte dominante entre la gente común era el cuento folclórico. Sin embargo, con la urbanización y la expansión de la industria editorial, ha crecido la transmisión y la transformación tanto del cuento folclórico como del cuento maravilloso, afectando la actitud del público hacia los cuentos folclóricos en el siglo XX. Si quisiéramos recordar las tendencias más importantes del siglo XIX, podríamos subrayar las siguientes:

1. Después de la primera recopilación de los hermanos Grimm, que data de 1812, se reunieron, transcribieron e imprimieron cuentos folclóricos, con la finalidad de establecer las versiones auténticas. Este trabajo era, por lo general, realizado por profesionales entrenados que, a menudo, pulían el estilo de los cuentos, los modificaban, o bien los seleccionaban de acuerdo con estrictos criterios. Una vez recopilados, era raro que los cuentos impresos se leyeran y circularan entre sus públicos originales.

2. Se reescribieron los cuentos folclóricos y se los convirtió en cuentos maravillosos didácticos destinados a que a los niños no les hiciera mal la violencia, la crudeza y la exageración fantástica de los primeros. Fundamentalmente, los contenidos y la estructura de estos cuentos suavizados sustentaban los valores victorianos del *statu quo*.

3. Los cuentos folclóricos fueron transformados en cuentos vulgares, y los nuevos cuentos maravillosos estaban destinados a entretener y distraer al público, y a hacer dinero. Las obras de teatro sobre cuentos maravillosos, especialmente obras infantiles, se pusieron de moda en el siglo XIX.(21)

4. Artistas genuinos crearon nuevos cuentos maravillosos a partir de motivos folclóricos y de situaciones argumentales básicas. Aspiraban a utilizar la fantasía como medio de criticar las condiciones sociales y de expresar la necesidad de desarrollar modelos alternativos de los órdenes sociales establecidos.

5. A medida que se inventaban medios técnicos de comunicación masiva, el cuento maravilloso iba siendo incorporado como creación cultural, ya para alentar el crecimiento de los entretenimientos comerciales, ya sea para explorar las múltiples formas de las que es capaz la fantasía para realzar la tecnología de la comunicación y, al mismo tiempo, los efectos de la fantasía que pueden ser realzados a través de la tecnología.

Todas las tendencias mencionadas han funcionado en diversas modalidades culturales transmitidas a través de los medios masivos de comunicación, durante el siglo XX. Si tomáramos las fechas de innovaciones tecnológicas claves, como la fotografía (1839), el telégrafo (1844), el teléfono (1876), el fonógrafo (1877), los dibujos animados (1891), la radio (1906), la televisión (1923) y las películas sonoras (1927), podríamos ver cómo cada nueva invención permitió a los medios de comunicación utilizar el cuento maravilloso, fundamentalmente en estos dos sentidos: (1) con el propósito negativo de fortalecer el intento por parte de la industria cultural de disminuir el intercambio social activo y transformar al público en consumidores pasivos; (2) con el propósito positivo de transmitir y unificar las creaciones culturales de la fantasía, necesarias tanto para el desarrollo de una sociedad más humanística como para impulsar a los públicos a adoptar un papel más activo en la determinación del destino que habrían de tener sus vidas. No es necesario aclarar que la instrumentalización del cuento maravi-

lloso y de la fantasía a través de los medios masivos de comunicación ha evolucionado enormemente junto con el incremento del control efectivo y del poder en provecho de la industria cultural. Como ha afirmado Richard M. Dorson:

> "Sólo en rincones ocultos de nuestra civilización, en lo profundo de los huecos de la montaña, afuera en las planicies del campo venido a menos, o entre sectas en extremo ortodoxas como los Amish y los Jasidim, impermeables a las formas modernas, la tradición oral y la comunicación cara-a-cara con el público persisten aún impolutas. El rival del folclore son los medios de comunicación que obstruyen la transmisión cultural a las masas: las revistas y periódicos de gran circulación que leemos, las pantallas de cine y televisión que miramos, las empresas de grabación cuyos discos escuchamos. Así sigue el lamento. Lo que se distribuye a millones de personas, tras un costoso y elaborado proceso de empaquetado, parece ser la antítesis del lento proceso de goteo de la tradición invisible."(22)

Lo que Dorson llama la "tradición invisible" es la versión cultural actual del hombre común acerca de su propia historia, sin la mediación de la industria cultural, que intercede e interpreta las vivencias de la gente de acuerdo con su potencial de venta. El mayor logro de los medios masivos de comunicación en el siglo XX, en lo concerniente a la instrumentalización del cuento folclórico y maravilloso, reside en el poder que tienen para hacer parecer (a diferencia de la industria editorial) que la voz y el punto de vista narrativo del folclore derivan de la propia voz de las vivencias culturales y del patrimonio de la gente. Esto no pudieron conseguirlo los libros, revistas, historietas ni periódicos de circulación masiva. Fue la radio, luego el cine, y más tarde la TV, los que fueron capaces de juntar a mucha gente, tal como hacían los narradores de cuentos folclóricos originales, y de contar cuentos como si éstos emanaran del punto de vista de la gente misma. Los cuentos maravillosos de los medios masivos de comunicación han adquirido una reputación y una imagen tal en todo el mundo que se imponen por sí mismos en la imaginación de los públicos más pasivos. Las experiencias fragmentarias de los pueblos, divididos y alienados, pueden ordenarse y ponerse en sintonía con sólo tocar la palanquita electrónica mágica de la radio o la TV, o bien pagando la entrada al santuario

interior del teatro. Mientras que el cuento folclórico original era cultivado tanto por un narrador como por el público, con el objeto de clarificar e interpretar los fenómenos, para así fortalecer los vínculos sociales significativos, el punto de vista narrativo del cuento maravilloso de los medios masivos de comunicación ha tratado de dotar a la realidad de un sentido total. Pero la totalidad ha asumido formas y matices totalitarios, porque el punto de vista narrativo ya no responde a un público activo sino que manipula al mismo, de acuerdo con los intereses dominantes del Estado y de la industria privada. Sin embargo, la manipulación de las imágenes y de los argumentos del cuento maravilloso no debe considerarse como una especie de siniestra conspiración de parte de las grandes empresas o del gobierno. Como ha señalado Herbert Schiller: "El proceso es mucho más escurridizo y eficaz, ya que suele no tener un centro directivo. Está apoyado en las disposiciones socioeconómicas fundamentales e incuestionables, que primero determinaron la propiedad privada, la división del trabajo y de los *roles* según el sexo, la organización de la producción y la distribución de los ingresos, y luego se vio reforzado por todos estos factores. Estas disposiciones, establecidas y legitimadas con el paso de muchísimo tiempo, tienen una dinámica propia y producen sus propias 'inevitabilidades'."(23) Como consecuencia de ello, el efecto inevitable de la mayoría de los cuentos maravillosos de los medios masivos de comunicación representa una feliz confirmación del sistema que los produce.

Es tiempo de retornar a las preguntas que surgieran al comienzo del presente ensayo: ¿Hemos alcanzado un punto en la historia del cuento folclórico y maravilloso en el cual su fuerza emancipatoria se verá totalmente cercenada por la tecnología de la industria cultural? ¿Es posible que los símbolos de la fantasía resulten absolutamente controlados e instrumentalizados al servicio de sistemas socio-económicos burocratizados, tanto en Oriente como en Occidente? Para responder a estos interrogantes, es necesario que tengamos presente que los cuentos folclóricos y maravillosos no tienen *per se* una fuerza emancipatoria, si no se los utiliza de manera activa para construir un vínculo social, a través de la comunicación verbal, la interacción social, la adaptación teatral, el trabajo de agitación cultural, etc. Mientras los cuentos folclóricos y maravillosos antiguos, y los nuevos, compongan formas alternativas en un reflejo crítico e imaginativo de las normas e ideas

dominantes en la sociedad, conservarán un *potencial* emancipatorio que nunca podrá ser controlado ni agotado por completo, salvo que la subjetividad humana misma sea computarizada y se la torne impotente. Ni siquiera los cuentos maravillosos de los medios masivos de comunicación, que reafirman las bondades de la industria cultural que los produce, carecen de aspectos contradictorios y liberadores. Muchos de ellos plantean el conflicto entre la autonomía individual y el control del Estado, entre la creatividad y la represión, y con sólo plantear estas cuestiones estimulan el pensamiento libre y crítico. El resultado final no es ni la explosión social ni la revolución. La literatura y el arte nunca han sido capaces de lograr esto, ni lo serán. Pero sí pueden plantar y cultivar semillas revolucionarias y ofrecerle al pueblo una esperanza en su afán de resistir a todas las formas de opresión y en su búsqueda de formas de vida y de comunicación con más sentido.

Hoy en día, el último valor cultural de los cuentos folclóricos y maravillosos depende del modo en que usemos la tecnología para fortalecer nuestro sentido de la historia y de nuestra posibilidad de crear órdenes sociales más justos y equitativos. La tecnología por sí misma no es el enemigo de los cuentos folclóricos y maravillosos. Por el contrario, realmente puede ayudar a liberarnos y a satisfacer los deseos imaginarios de mundos mejores que contienen tanto los cuentos folclóricos como los maravillosos. Como veremos, los mejores cuentos folclóricos y maravillosos nos señalan caminos para convertirnos en los artesanos de la historia y de nuestros propios destinos. Hacerse un ser humano es, de acuerdo con la opinión de Novalis (uno de los grandes escritores alemanes de cuentos maravillosos), un arte; y los diseños artísticos y creativos de los cuentos folclóricos y maravillosos reflejan las situaciones sociales que llevan al conflicto, a la solidaridad o al cambio, en nombre de la humanidad.

Paradójicamente, el poder mágico de los cuentos folclóricos y maravillosos deriva del hecho de que no pretenden ser más de lo que son, esto es, no se proclaman más que como creaciones artísticas imaginarias. Y en esta "no pretensión" nos brindan la libertad de ver qué camino tomar para alcanzar nuestra realización personal. Respetan nuestra autonomía y dejan en nuestras manos las decisiones de la realidad pero, al mismo tiempo, nos incitan a repensar la forma en que vivimos. Einstein se dio cuenta de esto, y no hay duda de que tenía en alta estima los cuentos folclóricos y maravillosos. Al igual que su teoría de la

relatividad, dichos cuentos transforman el tiempo en un elemento relativo, y nos brindan la esperanza y la posibilidad de tomar la historia en nuestras propias manos.

2. El poder crea derechos

La política de los cuentos folclóricos y maravillosos

La política y el cuento maravilloso. Las luchas de poder y la magia. Uno está tentado de preguntarse qué tienen que ver todos los cuentos encantadores y adorables sobre hadas, duendes, gigantes, reyes, reinas, príncipes, princesas, enanos, brujas, campesinos, soldados, bestias y dragones con la política. Uno está tentado, por el mágico hechizo de los cuentos (parecería), de negar sus verdaderos fundamentos históricos y sociales, abandonándose a un reino maravilloso en el cual no existe el conflicto de clases; y la armonía reina, soberana. Sin embargo, si releemos algunos de los cuentos teniendo presente la historia, y reflexionamos por un momento acerca de los temas involucrados, se hace evidente que estos cuentos encantadores y adorables están plagados de todo tipo de luchas de poder por reinos, leyes equitativas, dinero, mujeres, niños y tierras, y que su verdadero "encanto" emana de estos conflictos dramáticos cuyas resoluciones nos permiten vislumbrar la posibilidad de transformar el mundo, es decir, darle forma de acuerdo con nuestras necesidades y deseos. En esencia, el significado de los cuentos maravillosos sólo puede captarse plenamente si se quiebra el hechizo mágico de la producción de mercancías, y si el impulso de la política y de las utopías de la narrativa se relacionan con las fuerzas socio-históricas que, en principio, los distinguieron como una forma folclórica precapitalista (*Volksmärchen*) en una tradición oral, y que después dieron surgimiento en Alemania, a fines del siglo XVIII, a una forma de arte burguesa (*Kunstmärchen*) que tiene ahora su tradición literaria moderna.

Como nos falta una historia adecuada acerca del período de transición entre los cuentos folclóricos y los maravillosos, y como han tenido desarrollos nacionales y culturales únicos, quiero circunscribir mi reflexión a la política de los cuentos en Alemania durante el siglo XVIII y principios del XIX, con la intención de disipar falsas nociones acerca de ambas formas narrativas. No es necesario decir que el entendimiento de la política no es la única aproximación que se puede hacer

a los cuentos folclóricos y maravillosos. Sin embargo, tal perspectiva resulta vital, debido a su doble función: nos permite un mayor esclarecimiento respecto de las fuerzas históricas que ejercieron su influencia en la formación de estos géneros, y nos ofrece una base para revisar las teorías de los cuentos folclóricos y maravillosos que no han considerado sus propias premisas en términos de política. La política de los cuentos folclóricos y maravillosos está íntegramente vinculada con su recepción en el "había una vez" y en el aquí y ahora.

Hasta ahora, los críticos no se han interesado en explicar la conexión socio-cultural entre el cuento folclórico y el maravilloso. La mayor parte de las investigaciones se mantuvieron en el ámbito del cuento folclórico, con mucho énfasis en los métodos antropológicos, sociológicos, psicológicos, filológicos y literarios.(1) Los estudios antropológicos y sociológicos revelan tendencias divergentes que a menudo se complementan: la Escuela Finlandesa, cuyo mejor ejemplo en América lo constituye la obra de Stith Thompson,(2) busca reconstruir la historia del cuento rastreando, recolectando y categorizando todas sus variantes; el abordaje recepcionista-biográfico se centra en lo que hacen los narradores folclóricos al volver a contar los cuentos y en cómo son influenciados por sus comunidades;(3) el estudio etnológico-comparativo se centra en aislar y examinar las características nacionales de los cuentos comparando variantes de diferentes países.(4) Las interpretaciones psicológicas siempre dependen de la adhesión a una particular disciplina y escuela de pensamiento.(5) Obviamente, los junguianos y los freudianos han estado entre los más activos en este campo: los junguianos han interpretado los patrones y figuras de los cuentos en relación con los arquetipos del inconsciente colectivo, siguiendo la enseñanza de Jung en su famoso ensayo "The Phenomenology of the Spirit in the Fairy Tales" (La fenomenología del espíritu en los cuentos maravillosos). Los freudianos y los neo-freudianos, en tanto, han realizado estudios exhaustivos de los cuentos en relación con los deseos sexuales, el simbolismo de los sueños y las fases del desarrollo sexual y la maduración. La escuela filológica se ha concentrado principalmente en ofrecer textos correctos, documentos y explicaciones acabadas de los cuentos originales. Una rama de la escuela filológica es la formalista. Aquí, la obra de Vladimir Propp en los años veinte tuvo la mayor influencia, pues fue el primero en mostrar los patrones morfológicos y las estructuras de los cuentos como si su desarrollo genético estuviera determinado por sus propias reglas estéticas.(6) Los estructu-

ralistas y los expertos en literatura han pasado de este enfoque puramente formalista a incluir el cuento folclórico en un desarrollo cultural más amplio, y aquí ha tenido gran impacto la obra de Max Lüthi.(7) Éste ha estudiado el desarrollo histórico y la relación del cuento folclórico con otros géneros, y ha explicado cómo los motivos folclóricos tienen un *rol* en otras formas de la literatura. A excepción de la notable obra de Linda Dégh,(8) que tal vez tiende a exagerar la importancia del narrador de cuentos, muy pocos expertos han intentado ubicar el cuento folclórico en el contexto más amplio del desarrollo socio-cultural, e inclusive en el libro de Dégh no se le presta demasiada atención a la política de los cuentos. En este sentido, más allá de su enorme contribución, el saber en este campo, simultáneamente, jugó un papel al arrojar un hechizo mágico sobre la calidad vital de los cuentos, diluyendo su importancia socio-cultural y, a menudo, oscureciendo los problemas con material extraño. Al centrarme en la política tanto de los cuentos folclóricos como de los maravillosos desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX, quiero mostrar cómo estas aproximaciones son en sí mismas parte de un contexto socio-cultural, pudiendo por lo tanto servir para desencantar los cuentos cuando se las usa para clarificar las fuerzas fundamentales que constituyen sus propias premisas epistemológicas. Sólo a través de tal desencanto se puede comprender plenamente la naturaleza de sus estructuras y de sus contenidos.

Con el correr de los siglos, no ha disminuido la influencia de los cuentos folclóricos y maravillosos. Por el contrario, siguen ejerciendo un dominio extraordinario sobre nuestras vidas reales e imaginarias, de la infancia a la adultez. La enorme cantidad de estudios testifican esto, como lo hace el permanente uso y transformación de este material en novelas, poesías, películas, teatro, TV, historietas, chistes y conversaciones cotidianas. Recientemente, la próspera industria pornográfica ha buscado capitalizar el atractivo general de los motivos de cuentos folclóricos publicando volúmenes de cuentos maravillosos eróticos. Los motivos y las historias parecen ser tan conocidas y tan parte de nuestras vidas que una mera alusión es todo lo que se requiere para brindar placer y estimular el interés. Sin embargo, de hecho, nuestra comprensión de los cuentos folclóricos y maravillosos sigue siendo limitada, y ha sido coloreada en forma perversa por una industria cultural que no sólo engendró el monopolio de Walt Disney de este material, sino que también empaña las razones fundamentales de nuestra

atracción hacia los cuentos. Al reubicar el origen histórico de los cuentos folclóricos y maravillosos en la política y la lucha de clases, la esencia de su durabilidad y vitalidad se tornará más clara, y su magia será vista como parte del deseo imaginativo y racional de la humanidad de crear nuevos mundos que permitan el completo desarrollo autónomo de las cualidades humanas. El impulso utópico tiene su basamento concreto. "La magia de los cuentos (si es que es magia) radica en que las personas y las criaturas son mostradas como son realmente"(9) y, uno podría agregar, en que son mostradas como son realmente y verdaderamente capaces de satisfacción.

El término *Märchen* deriva del alemán antiguo alto *mâri*, del gótico *mêrs*, y del alemán medio alto *märe*, y originalmente significaba noticias o chismes. *Märchen* es la forma diminutiva de *Märe*, y el término común *Volksmärchen* o cuento folclórico (de orígenes medievales) implica claramente que las personas eran las *transmisoras* de los cuentos. En inglés, el término "fairy tale" (cuento maravilloso o de hadas) no deriva del término alemán *Volksmärchen* sino del francés *conte de fées*, y habla, en comparación, de un uso moderno. Según el *Oxford English Dictionary*, la primera referencia al término "fairy tale" fue en 1750.(10) Lo más probable es que el término derivara del libro de la Condesa D'Aulnoy *Contes de fées*, publicado en 1698 y traducido al año siguiente en Londres como *Tales of the Fairys* (Cuentos de las hadas).(11) Es extremadamente importante entender las connotaciones sociales de los orígenes históricos del término inglés "fairy tale", que se aplicó a todos los cuentos folclóricos recolectados por los hermanos Grimm en 1812 y prácticamente a todos los *Volksmärchen* que han sido recolectados y traducidos al inglés, siendo un buen ejemplo las colecciones del siglo XIX de Andrew Lang de los libros de hadas verde, violeta, amarillo, etc. Sin embargo, el término "fairy tale", cuando se lo usa para referirse a los *Volksmärchen*, es una designación errónea. Claramente, los cuentos maravillosos se refieren a la producción *literaria* de cuentos *adaptados* por escritores de la burguesía o de la aristocracia en los siglos XVII y XVIII, como por ejemplo Basile, Perrault, la Condesa de D'Aulnoy, Madame de Beaumont, Musäus y otros, que escribían para públicos educados; y la naturaleza de la clase social del autor, que debería estudiarse en profundidad, agregó una nueva dimensión al cuento folclórico, mientras éste se transformaba en

el cuento maravilloso. En segundo lugar, el término "fairy tale" apareció en el idioma en un punto histórico particular y eclipsó poco a poco al término más explícito de "folk tale" (cuento folclórico). Como las hadas estaban asociadas con lo sobrenatural y las creencias, y como los compiladores de cuentos de las clases altas modificaron el énfasis de las historias, el material básico original de los cuentos se volvió oscuro, y parecía que su contenido y su significado derivaran de ocurrencias extravagantes y mentes irracionales, y no de verdaderas condiciones sociales y políticas. En otras palabras, no es casual que los términos "fairy tale" y *conte de fées* aparezcan en los idiomas inglés y francés durante los siglos XVII y XVIII, para indicar la separación ideológica de la cultura en "alta" y "baja", y la discriminación de la fantasía. En el feudalismo, "las clases gobernantes aceptaban que la narración las distrajera, las entretuviera y las arrullara para dormir. La narración en estos círculos era considerada no como un arte sino como un servicio que se esperaba del siervo y del animador, y se la valoraba como tal... Mientras que el cuento folclórico era el más valorado entretenimiento en los banquetes ducales y en los cuartos de los grandes terratenientes, los cuentos que circulaban entre la gente del pueblo eran estigmatizados por los poderes clericales y seculares como abominables e inspirados por el Demonio".(12) Como los motivos imaginativos y los elementos simbólicos del conflicto de clases y la rebelión de los cuentos folclóricos precapitalistas se oponían a los principios del racionalismo y el utilitarismo desarrollados por una clase burguesa, había que suprimirlos o hacerlos aparecer como irrelevantes.

El desarrollo en Alemania merece un interesante estudio del caso. Dado el espíritu del *Aufklärung*, que buscaba promover una revolución educativa, la supresión y la desaprobación del cuento folclórico podría parecer inconsistente con los objetivos de la burguesía. Sin embargo, "la idea de educación para el pueblo (*Volksbildung*) en los siglos XVIII y XIX era un tema contradictorio. Y esta contradicción se volvió más pronunciada cuando la burguesía, que primero se había hecho adalid de la educación para el pueblo, tuvo que reconocer que los intereses del 'pueblo' (por ejemplo, de los estratos de campesinos, plebeyos y proletarios) ya no eran idénticos a los intereses burgueses de dominación. Los 'educadores del pueblo' (cada vez con más apoyo de los tribunales de régimen político, que prohibían la lectura y la educación, por medio de la censura) buscaban resolver esta contradicción abogando por el concepto de una 'ilustración limitada'. Seguro que la gente de-

bía educarse y aprender a leer, pero los contenidos de esta educación y lectura tenían que seguir bajo control".(13)

Los controles no sólo se centraban en los cuentos folclóricos, sino en todas las formas literarias que apelaran a la imaginación; fueron censurados básicamente de dos maneras: (1) no se los publicaba ni circulaban en la forma original, como los narradores de clase baja los contaban (los hermanos Grimm hicieron el primer intento en este sentido a principios del siglo XIX, pero igual dieron estilo a los cuentos a fin de mejorar su calidad); (2) en lugar de cuentos folclóricos, los periódicos, semanarios, anuarios y antologías estaban llenos de cuentos didácticos, fábulas, anécdotas, homilías y sermones que inundaban el mercado, y cuya intención era santificar los intereses de una clase media emergente.(15) Como señalan Leo Balet y E. Gerhard, el siglo XVIII fue una época de singular moralismo e insistía en abogar por la perfectibilidad de la humanidad.(16) Sin embargo, los moralistas demostraron tener una tendencia de clase a excluir los elementos "imperfectos" de clase baja de la sociedad y también sus formas culturales. Así, el cuento folclórico como forma de arte precapitalista siguió siendo preservada y cultivada fundamentalmente por la gente común de Alemania a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Como señala Linda Dégh:

> "Con el incremento de la alfabetización, el crecimiento de la vida urbana y el desarrollo de las distinciones de clase culturales y educacionales, el cuento folclórico europeo se transformó en uno de los medios más importantes de expresión artística para los estratos más bajos de la sociedad, mientras que la educación del pueblo progresaba muy lentamente, como resultado de las distinciones cada vez más fuertes entre la elite educacional. El aspecto feudal fundamental del cuento fantástico no cambió, o cambió sólo ligeramente. Si bien algunos elementos de la tecnología moderna llegaron al cuento folclórico, no lo transformaron esencialmente. El desigual desarrollo industrial y urbano en Europa ejerció su efecto sobre la existencia del cuento folclórico: la poderosa evolución industrial de Europa occidental introdujo a los campesinos en la clase media. El cuento folclórico siguió dentro de la clase media baja y se retiró a la guardería."(17)

Mientras la burguesía se afianzaba gradualmente como clase en Alemania, se empezó a considerar al cuento folclórico como sospechoso, y

se lo rotuló como arte menor, pues se suponía que era vulgar y falto de moral (es decir, pertenecía a las clases bajas iletradas y no contenía un *ethos* burgués).(18) En su lugar, los escritores de la burguesía producían en forma industrial cuentos didácticos que pregonaban cómo había que conducirse en conformidad con las leyes de la propia condición y clase social; entre los más conocidos de estos escritos están los de Jeachim Heinrich Campe(19) y Christian Friedrich Nicolai,(20) publicados hacia finales del siglo XVIII. Sin embargo, había ciertos escritores de la clase burguesa, como Wieland (*Der goldene Spiegel*, 1772), Musäus (*Volksmärchen der Deutschen*, 1782-6) y Mozart (*Die Zauberflöte*, 1792), que veían el cuento folclórico como parte de un patrimonio nacional que había que recuperar si se quería desarrollar un arte alemán nativo de alta calidad. Estos autores, como los escritores del *Sturm und Drang*, que seguían más en la tradición de Herder, tomaron muchas cosas del folclore y lo utilizaron para tratar de forjar un sentimiento de unidad en el pueblo alemán. Una segunda ola de escritores alemanes burgueses, los románticos, dio un paso más a fines de los años 1790, usando la tradición folclórica en una literatura altamente simbólica para criticar la represión y la hipocresía de los códigos de la burguesía que se estaban instituyendo gradualmente en las esferas de interés público.

En suma, el final del siglo XVIII vio el siguiente desarrollo: (1) la designación gradual del cuento folclórico como un arte inferior (*Trivialliteratur*) a través del rápido crecimiento de los públicos lectores de la burguesía, que se "cultivaban" con cuentos didácticos, novelas y obras de teatro que abrazaban el *ethos* burgués; (2) una transformación radical del cuento folclórico por los románticos, que no sólo se oponían a la forma ruda en que la tradición folclórica era descartada por su propia clase, sino que también buscaban "revolucionar" los motivos folclóricos para que pudieran servir como una nueva forma de arte, para mostrar y criticar la alienación creciente y la banalidad de la vida cotidiana, que poco a poco queda dominada por una economía de mercado burocratizada e industrializada. Es necesario subrayar que, si bien los románticos asumieron una actitud positiva hacia el cuento folclórico y su tradición, estos escritores representaban una posición minoritaria. En esencia, los públicos burgueses comenzaron a enriquecerse con los cuentos racionalistas y moralistas y las novelas publicadas por Nicolai y otros empresarios, y las obras de teatro didácticas que santificaban el orden burgués, escritas por Iffland y Kotzebue. El cuento folclórico, si bien siguió existiendo, fue quedando desacreditado, co-

mo si no fuera más que una invención de la imaginación popular. Al hacer caso omiso del cuento folclórico y establecer su propio mercado literario y las formas del arte tendientes a legitimar sus intereses (y que, en parte, también contenían la protesta minoritaria de los románticos), la burguesía logró efectivamente minimizar y controlar el impulso utópico de los elementos imaginarios de los cuentos folclóricos, descartándolos como absurdos, irracionales y triviales.

Aunque el término *Volksmärchen* se conservó, el siglo XIX vio la creación de un nuevo término, *Kunstmärchen*, y la relegación del *Volksmärchen* a las clases más bajas y el dominio del hogar y los niños. Si bien el término "fairy tale" (cuento maravilloso) no es la traducción y definición "exacta" de *Kunstmärchen*, lo voy a utilizar, pues sirve para hacer una clara distinción *histórica vis-à-vis* del *Volksmärchen*. El cuento folclórico forma parte de una *tradición oral del pueblo precapitalista*, que expresa sus deseos de lograr mejores condiciones de vida a través de una pintura de sus luchas y contradicciones. El término "fairy tale" es de *acuñación burguesa* e indica el advenimiento de una nueva forma literaria que se apropia de elementos del folclore con el fin de dirigir y criticar las aspiraciones y necesidades de un público burgués emergente.

Al analizar la relación entre *Volksmärchen* y *Kunstmärchen*, es vital trazar una distinción más profunda entre aquellos escritores de la burguesía como los románticos, que "revolucionaron" el cuento folclórico a fines del siglo XVIII dotándolo de nuevas formas y significados armónicos con los cambios sociales y políticos, y los más amplios públicos de la burguesía, que tendían a negar el potencial utópico original de los cuentos folclóricos, basado en la tendencia de la gente común a cumplir sus objetivos en contra de sus opresores. Esta importante distinción fue analizada exhaustivamente en la investigación histórica de la recepción del cuento folclórico en Alemania, de Dieter Richter y Johannes Merkel. Su libro (*Märchen, Phantasie und soziales Lernen*) aborda mayormente los elementos imaginarios de los cuentos folclóricos, y empieza tomando la noción freudiana de imaginación, redefiniéndola en un contexto socio-histórico: la imaginación no es sólo el resultado necesario de las necesidades insatisfechas de un individuo, determinadas por deseos sexuales infantiles de gratificación, fijados, sino que está social e históricamente condicionada, e incluye más que deseos sexuales. Según Richter y Merkel: "La imaginación es la organizadora de la mediación; en otros términos, el proceso de trabajo (mental) a través del cual las tendencias naturales, la conciencia y el mundo exterior se conectan entre sí."[21] Así, la imaginación es histórica y cambia; se la puede utilizar no sólo para compensar lo que falta en realidad, sino *en la realidad*, para ofrecer una crítica práctica de las condiciones de opresión y una esperanza de terminar con ellas.

Richter y Merkel argumentan que la dominación de la burguesía y el proceso de socialización que se desarrolló desde el siglo XVIII ayudaron a organizar y controlar la imaginación de todos los segmentos de la sociedad, evitando así la realización de su potencial emancipatorio, tanto en la acción como en formas de arte. Para ilustrar este punto, estudian la función o los elementos imaginarios del cuento folclórico y muestran el cambio sustantivo que experimentaron cuando la burguesía empezó a controlar en forma consciente su transmisión en libros y revistas. Como sabemos, los cuentos folclóricos eran narración oral, y contenían motivos populares de hacía miles de años. En cada época histórica, en general eran modificados por el narrador y por el público, de manera activa, a través de la improvisación y el intercambio, hasta dar origen a una versión que tuviera relación con las condiciones sociales del momento. Estos cuentos no surgían de un reino sobrenatural, ni estaban concebidos para niños. La naturaleza básica del cuento folclórico estaba relacionada con la situación ontológica objetiva y con los sueños de los narradores y sus públicos de todas las edades. En su minucioso estudio de la colección de los hermanos Grimm de cuentos folclóricos, Richter y Merkel muestran que estas narraciones, si bien están marcadas por la utilización de la burguesía, igual conservan la esperanza de mejorar las condiciones de vida; por otra parte, demuestran que los elementos fantásticos (milagros, magia) funcionan para causar una satisfacción *real* de los deseos de los protagonistas, que a menudo eran desvalidos o víctimas de la injusticia social.

Hasta el punto en que Richter y Merkel demuestran el carácter liberador que puede tener la fantasía y cómo se la ha frenado en la sociedad burguesa, el libro es una contribución inmensamente valiosa al estudio teórico de los cuentos folclóricos y maravillosos. Sin embargo, hay un problema significativo en su obra: no investigan los aspectos *contradictorios* de los elementos fantásticos y emancipatorios del cuento folclórico.[22] Si bien es cierto que en los cuentos se produce un cambio, éste refleja el deseo de las clases más bajas de ascender en el mun-

do y de tomar el poder *como monarcas*, y no necesariamente el deseo de modificar las relaciones sociales. El final de casi todos los cuentos folclóricos no es sólo emancipatorio, sino que en verdad ilustra los límites de la movilidad social y los confines de la imaginación. Aun así, los cuentos son imágenes vívidas de las contradicciones de ese período, y vislumbran la necesidad y la posibilidad de un cambio limitado.

El *Märchen, tal como lo conocemos hoy en día,* es una forma de arte folclórico que proviene del feudalismo tardío y del capitalismo temprano. Éste fue el período, en Alemania, en el que los cuentos se volvieron de interés general: se los recolectaba y se los registraba. Por eso, al analizar un cuento en particular, es necesario tener en cuenta cuándo y dónde fue anotado, qué cambios posibles se le hicieron que se pudieran haber originado hace miles de años, y qué contradicción única puede haber cometido el narrador a la luz de las condiciones de la sociedad. A menudo, es difícil ser exacto al demostrar cuándo se hicieron los cambios definitivos de una versión particular de un cuento. Sin embargo, sabemos a partir de pruebas históricas y de diferentes versiones reunidas por la Escuela Finlandesa que, en el hecho de narrar activamente los cuentos, sus contenidos se volvían fácilmente aplicables a las condiciones del feudalismo tardío y del capitalismo temprano. Así, del cuento folclórico como forma de arte que fue modificada permanentemente por sus transmisores, se puede decir que tiene el sello de la despareja transición histórica del feudalismo tardío al capitalismo temprano en Alemania. Hasta este punto, el cuento maravilloso (*Kunstmärchen*) es el aburguesamiento de esta forma folclórica precapitalista surgida mayormente en Alemania, debido a los cambios sociales y a las revueltas del siglo XVIII.

Como forma de arte precapitalista, el cuento folclórico presenta, en su parcialidad para todo lo metálico y mineral, un mundo establecido y sólido, imperecedero.(23) Este mundo imperecedero se puede relacionar con los conceptos de patriarcalismo medieval, monarquía y absolutismo, particularmente en los siglos XVII y XVIII en Alemania. El mundo del cuento folclórico está habitado en gran parte por reyes, reinos, príncipes, princesas, soldados, campesinos, animales y criaturas sobrenaturales; raramente miembros de la burguesía. Tampoco hay máquinas ni signos de industrialización. En otras palabras, los personajes e intereses principales de una sociedad monárquica y feudal son presentados, y el foco está en la lucha de clases y en la competencia por

BIBLIOTECA PÚBLICO CORTÁZAR

el poder entre los aristócratas mismos y entre los campesinos y la aristocracia. De allí el tema central de todos los cuentos folclóricos: "El poder crea derechos." Quien tiene poder puede ejercer su voluntad, sus injusticias toleradas, ennoblecerse, amasar fortuna y conseguir tierras, ganar mujeres como si fueran premios. Por eso, el pueblo (*das Volk*) era el transmisor de los cuentos: el *Märchen* nutría sus aspiraciones y permitía creer que cualquiera podía transformarse en un caballero con armadura brillante o en una adorable princesa, y además presentaba las rigurosas realidades de la política de fuerza sin disfrazar la violencia y la brutalidad de la vida cotidiana. El estilo de descripción (como ha demostrado Max Lüthi)(24) es claro, directo y unidireccional en su punto de vista narrativo, y su posición narrativa refleja las limitaciones de la vida feudal, en la cual las alternativas a la situación de uno eran extremadamente limitadas. Así es en el cuento folclórico. No se hace mención de otro mundo. Solamente se describe un lado de los personajes y de las condiciones de vida. Todo está *confinado a un reino sin moral*, en el cual la clase y el poder determinan las relaciones sociales. De allí que la magia y lo milagroso sirven para romper los confines feudales y representar metafóricamente los deseos conscientes e inconscientes de las clases más bajas. En el proceso, el poder adquiere una cualidad moral. "Un mundo invertido, un mundo ejemplar, el país de las hadas es una crítica de la realidad osificada. No queda a la par de esta última; reacciona contra ella; sugiere que la transformemos, que resituemos lo que está fuera de lugar."(25) Este comentario de Michel Butor acerca de los cuentos maravillosos franceses es aplicable también al cuento folclórico y apunta a la crítica social latente en los elementos imaginarios. El hecho de que el pueblo como transmisor de los cuentos no busque en forma explícita una revolución total de las relaciones sociales no minimiza el aspecto revolucionario y utópico de la representación imaginaria del conflicto de clases. Sean cuales sean los finales de los cuentos (en su mayoría tienen finales felices y son "ejemplares" al sostener un orden feudal más justo con elementos democratizadores), el impulso y la crítica de lo "mágico" se arraigan en un deseo explicable históricamente de superar la opresión y modificar la sociedad.

Tal vez la colección de cuentos folclóricos más conocida y de amplia circulación es la de los hermanos Grimm. Estos *Märchen* fueron registrados durante la primera década del siglo XIX en las tierras del río Rin. Eran narrados en dialecto, especialmente por sirvientes, amas de casa, un sereno y habitantes de aldeas y pequeñas ciudades, y los

Grimm les dieron estilo y los transcribieron.(26) En consecuencia, un análisis completo de los cuentos debe tener en cuenta el contexto de los narradores y sus comunidades, las revueltas sociales de la época causadas por las Guerras Napoleónicas, el advenimiento del mercantilismo y la perspectiva de los hermanos Grimm, incluyendo sus razones para elegir ciertos cuentos folclóricos para su colección. En relación con la política de los cuentos, quiero limitar mi reflexión a un análisis de las condiciones socio-históricas tal como se reflejan en dos cuentos, *Cómo seis viajaron por el mundo* y *Hansel y Gretel,* para demostrar cómo se pueden establecer nexos entre las luchas reales de ese período. En el primero, los elementos de la lucha de clases son más evidentes, y todo el sistema feudal es puesto en cuestión. En el segundo, que es más conocido y ha sido lavado en versiones modernas, las referencias sociales en principio no son tan claras. Para el público del siglo XVIII y principios del XIX, en particular para los campesinos, los símbolos sociales y políticos eran inconfundibles.

Cómo seis viajaron por el mundo habla de un hombre que "estaba bien versado en todo tipo de habilidades",(27) sirvió a un rey en forma valerosa durante una guerra, pero el rey le pagó miserablemente y lo despidió cuando terminó la guerra. El soldado jura que se va a vengar si puede encontrar a las personas que lo ayuden. De hecho, encuentra a cinco campesinos que tienen poderes extraordinarios y se prestan a ayudarlo. El soldado busca al rey, que ha declarado en tanto que cualquiera que derrote a su hija en una carrera se casaría con ella. Si ella llegaba a ganar, la recompensa sería la muerte. Con la ayuda de sus amigos y sus dones sobrenaturales, el soldado gana la carrera. Sin embargo, al rey lo enfurece, y a su hija más aun, que un soldado tan común que antes fuera empleado suyo ganara la apuesta. El rey planea matar al soldado y a sus amigos, pero se burlan de él. El rey promete al soldado todo el oro que pueda cargar si renuncia a su derecho a la princesa. El soldado acepta y un amigo, de enorme fuerza, se lleva toda la riqueza del reino. El rey envía al ejército real detrás del soldado y sus amigos para recuperar el oro. Por supuesto, engañan con facilidad al ejército, dividen el oro entre ellos y viven felices para siempre.

Es evidente que este cuento trata un problema social de máximo interés para las clases bajas. En el siglo XVIII, era usual que el Estado reclutara soldados del ejército permanente, los tratara con mezquindad

y los abandonara cuando no le resultaban más útiles. De allí que el punto de vista del cuento es claramente el del pueblo y, si bien sus orígenes son precapitalistas, el narrador y los hermanos Grimm probablemente se sentían atraídos por este tema a causa de su relación con las Guerras Napoleónicas y tal vez hasta con el Código Napoleónico (instituido en la región del río Rin). A los soldados comunes, de hecho, se los trataba en forma miserable durante estos años; aun así, el Código alimentaba esperanzas de una mayor democratización. En este cuento, un hombre común demuestra ser igual (si no mejor) que un rey. Los milagrosos talentos (mágicos) son símbolos de las verdaderas cualidades ocultas que él mismo posee, o pueden representar las energías colectivas de la gente pequeña, el poder que en verdad tiene. Cuando estos talentos se usan bien, es decir, cuando se los utiliza para lograr la justicia y recompensa debidas, el pueblo es invencible, un tema común a muchos otros cuentos folclóricos como *Los músicos del pueblo de Bremen*. Así, los elementos imaginarios hacen referencia real a la historia y a la sociedad, pues los levantamientos de campesinos y la Revolución Francesa en el siglo XVIII demostraron cómo los oprimidos podían lograr victorias limitadas contra la nobleza. Con seguridad, estas victorias eran a menudo de corta duración, y los campesinos y los estratos más bajos podían dividirse o se los podía calmar con dinero, como es el caso en este cuento, en el cual las relaciones sociales no se modifican. Aun así, es importante que el cuento *muestra* cómo la gente común puede juntarse, hacerse valer *activamente* y lograr objetivos claros, utilizando sus habilidades y su imaginación.

La historia de Hansel y Gretel también es una historia de esperanza y victoria. Nuevamente la perspectiva es plebeya. Un leñador no tiene comida suficiente para alimentar a su familia. Su esposa, la madrastra de sus hijos, lo convence de que tienen que abandonar a *sus* hijos en el bosque para sobrevivir. Los chicos casi son devorados por una bruja, pero usan su ingenuidad para engañarla y matarla. No hay broma aquí. Después, Hansel y Gretel vuelven a la casa con joyas y abrazan a su padre.

La lucha ilustrada en este cuento es contra la pobreza y las brujas que tienen casas de alimentos y tesoros escondidos.(28) Aquí nuevamente los elementos imaginarios y mágicos del cuento tenían significados específicos para un público campesino y de clase baja de fines del siglo XVIII. Las guerras de este período a menudo traían apa-

rejadas gran hambruna y pobreza, que también llevaron al fracaso del sistema de patronazgo feudal. En consecuencia, a los campesinos se los dejó que se las arreglaran solos y se vieron forzados a llegar a extremos para sobrevivir. Estos extremos incluían el bandidaje, las migraciones o el abandono de niños. La bruja (como parásito) se podría interpretar aquí como un símbolo de todo el sistema feudal o como la codicia y brutalidad de la aristocracia, responsable de las duras condiciones. Matar a la bruja es, simbólicamente, la realización del odio que los campesinos sentían hacia la aristocracia, por acaparadora y opresora. Es importante notar que los niños no se vuelven contra el padre y la madrastra, como uno podría pensar. Por el contrario, comprenden de mala gana la situación que fuerza a sus padres a actuar así. Es decir, interpretan que las fuerzas sociales son responsables de su condición y no las personalizan considerando a sus padres como sus enemigos. La objetivación del cuento es significativa, pues ayuda a explicar la actitud tolerante hacia la madrastra (lo cual no siempre es el caso). Hay que recordar que las mujeres morían jóvenes, debido a los partos frecuentes y las condiciones insalubres. Así, era común que hubiera madrastras en las casas, lo cual a menudo causaba dificultades con los hijos de las primeras esposas. Al respecto, el cuento refleja las relaciones tensas, pero las ve más como resultado de fuerzas sociales. La madrastra no está condenada, ni por el narrador ni por los niños. Éstos vuelven a casa, sin darse cuenta de que ella está muerta. Vuelven a casa con esperanzas y joyas, para poner fin a *todos* sus problemas.

En ambos cuentos, el conflicto de clases es representado a la luz de las condiciones sociales precapitalistas, que eran comunes a fin del siglo XVIII y principio del XIX en Alemania. En ningún cuento hay una revolución política. Lo importante es que las contradicciones son presentadas, por medio de lo cual quedan expuestos los prejuicios y las injusticias de la ideología feudal. Los elementos mágicos y fantásticos están íntimamente vinculados a las posibilidades reales de que los campesinos modificaran las condiciones, aunque de un modo limitado. El énfasis está puesto en la esperanza y en la acción. El soldado y sus amigos *actúan* y *derrotan* al rey cuando son puestos a prueba. Hansel y Gretel *actúan* y *matan* a la bruja. La forma del cuento, su naturaleza cerrada, compacta, es moldeada por los transmisores individuales que distribuyen los cuentos y permiten que la gente común sepa cómo sobrevivir en una sociedad injusta y cómo luchar con esperanzas. Los

símbolos y magias utilizados se pueden entender claramente cuando se los coloca en el contexto histórico de la transición del feudalismo al capitalismo temprano.

Naturalmente, podría discutirse que el cuento folclórico no tiene nada que ver con las condiciones socio-políticas del feudalismo. Es decir, el cuento folclórico se originó hace miles de años, y no podemos estar completamente seguros de las condiciones que les dieron origen. Pero sabemos que fue cultivado en una tradición oral por el pueblo y que pasó de generación en generación en esencialmente 35 patrones diferentes que han permanecido intactos durante miles de años. Como ha mostrado Vladimir Propp, ha habido transformaciones de elementos dentro de los patrones, y estos cambios dependen de las realidades sociales del período en el cual son narrados los cuentos.(29) Linda Dégh aclara este punto en su completo análisis de la función social del narrador en una comunidad húngara de campesinos: "Nuestro conocimiento del material del cuento folclórico europeo deriva de dos fuentes: las obras literarias y la tradición oral. La característica más llamativa del cuento tradicional radica en el hecho de que las instituciones sociales y los conceptos que descubrimos en él reflejan la era del feudalismo. Así, la pregunta por el origen del cuento folclórico coincide con la del origen de la literatura en general."(30) Claramente, los cuentos folclóricos recolectados en los siglos XVII, XVIII y XIX, si bien preservaron los patrones estéticos derivados de las sociedades precapitalistas, lo hicieron porque estos patrones, más los elementos y motivos transformados, siguieron reflejando en gran medida las condiciones del pueblo y la ideología dominante de la época, y hablando de ello. Si bien primitivo en su origen, el cuento folclórico en Alemania, como se lo narraba a fin del siglo XVIII y como fue recolectado por los hermanos Grimm a principio del siglo XIX, tenía relación con las condiciones del feudalismo y era moldeado por ellas.

Durante el período de transición del feudalismo al capitalismo en Alemania, cuando las aspiraciones de la clase media emergente se volvían más pronunciadas, cuando una tendencia hacia la unificación de los diversos principados aumentaba las chances del comercio ampliado y la fabricación industrial, cuando la creciente educación pública conducía a una mayor alfabetización del pueblo, otra forma de arte, el *Kunstmärchen*, que debe sus orígenes al cuento folclórico, empezó a desarrollarse. A este cuento maravilloso se lo puede denominar el abur-

guesamiento del cuento folclórico como narración breve y como drama. Desde el principio mismo, si analizamos las obras de de Wieland, Musäus, Klinger, Jung-Stilling y otros de fines del siglo XVIII, podemos ver que el cuento maravilloso heredó su perspectiva de los intereses socio-políticos de los respectivos autores. Los escritores de la burguesía que buscaban expresar los intereses y conflictos de las clases medias ascendentes durante el período capitalista temprano se fueron apropiando en forma gradual y fueron reciclando el cuento folclórico como narrativa popular y forma dramática que se dirigía a las necesidades y sueños de las masas durante el feudalismo.

Al comienzo, el cuento maravilloso estaba obstaculizado por demasiada dependencia del cuento folclórico original y por la ideología feudal. Sólo hacia los años 1790 Goethe con sus *Das Märchen* programático, que trata de la Revolución Francesa y de la formación de una nueva sociedad basada en ideas de reformismo social y clasicismo,(31) y los románticos primero con los cuentos de Wackenroder, Eichendorff, Fouqué, Chamisso, Hoffmann y otros, fueron arribando a esta forma, y su verdadero potencial "revolucionario" pudo quedar demostrado. Es característico del cuento el énfasis en el conflicto de clase que involucra a sectores progresistas de la burguesía contra los elementos más conservadores. El nuevo héroe ya no es un príncipe o un campesino, sino un protagonista burgués, por lo general el individuo creativo, que tiene numerosas aventuras y se encuentra con lo sobrenatural en su búsqueda de un "mundo nuevo" donde poder desarrollar y gozar sus talentos. La demanda ya no es de riqueza y estatus social (aunque la lucha de clases está incluida), sino de cambio en las relaciones sociales, y un período de felicidad, y esto es importante, pues reflejaba la influencia de las Revoluciones Americana y Francesa y de otros movimientos revolucionarios de fines del siglo XVIII. Considerando que el mundo del absolutismo del cuento folclórico siempre se mantiene intacto, el cuento maravilloso registra el fracaso de una vieja estructura mundial, el caos, la confusión y las luchas por conseguir un nuevo mundo que permitiera una conducta más humana. De esta manera, el cuento maravilloso es multidimensional, hipotáctico y no paratáctico, y de final abierto. A menudo es difícil distinguir entre lo irreal y lo real del cuento. Este complejo modo de representación refleja nuevamente un cambio en la sociedad, en la cual eran más accesibles nuevas perspectivas y estilos de vida, y las clases medias se apropiaban de ellos, y en la cual todo lo vinculado con el mundo feudal y con la tradición judeo-cristiana era puesto en cuestión.

Como expresión de los elementos progresistas de la burguesía en el capitalismo temprano, el cuento maravilloso en principio (tanto en su forma como en su contenido) tiene en alta estima a la libertad del individuo creativo, rechaza la mecanización creciente de la vida y la alienación generada por el capitalismo, e implica que los hombres deben dominar su propio talento y el tiempo para crear un mundo nuevo en el cual reine el humanismo, no la armonía. En contraste con el mundo unidimensional del cuento folclórico, el mundo del cuento maravilloso tiene un espectro más amplio de arquetipos sociales. Los elementos ideológicos asociados con la libre empresa, el trabajo asalariado, la acumulación y las ganancias, son incluidos, cuestionados y evaluados. Son frecuentes las actitudes anti-capitalistas (por diversas razones, por supuesto) en los cuentos maravillosos de Brentano (*Gockel, Hinkel und Gackeleia*), Eichendorff (*Libertas und ihre Freier*), Chamisso (*Peter Schlemihl*) y Hoffmann (*Klein Zaches* y *Meister Floh*), y se vuelven más pronunciadas a fines del siglo XIX en el *Geschichte des Kaufmannsohnes und seiner vier Diener* de Hofmannsthal, y en el siglo XX en el *Sportmärchen* de Harvath y el *Märchen vom Materialismus* de Doblin. Las máquinas, los inventos, los autómatas y las ciudades se volvieron partes estandarizadas de los ambientes, como demostró Marianne Thelmann en *Romantiker entdecken die Stadt*.(32) La subjetividad asume un *rol* más importante. El cuento ahora forma parte de una *tradición literaria*, y el lenguaje es más sutil y metafórico. La acción, las ideas y las formas dependen de la postura socio-política del autor. De hecho, a través del cuento maravilloso como narración y drama, los artistas de la burguesía presentaron la necesidad de un cambio social, reciclando adrede los motivos, elementos y argumentos folclóricos. Tal vez uno pudiera argumentar que los artistas de la burguesía alemana se sentían especialmente atraídos hacia el cuento maravilloso porque podían escribir sus protestas sociales y políticas en una especie de "idioma del esclavo". Existiendo los censores durante las Guerras Napoleónicas y el período Metternich temprano, y las restricciones que sufrían sus energías e ideas progresistas, los escritores e intelectuales alemanes estaban propensos a una tendencia metafísica a la introspección. "Como la aristocracia impedía que el escritor *free-lance* participara en el proceso de toma de decisiones y, por lo tanto, al mismo tiempo lo excluía de esa situación social en la cual podría haber desarrollado plenamente su personalidad burguesa, sólo quedaba el camino de la resignación. Esto llevó a diferentes formas de introspección (*Innerlichkeit*)

en las cuales el escritor *free-lance* se apartaba de sus posibilidades literario-políticas: no quedaba otro recurso que el de hacer que los miembros desamparados políticamente de los 'estratos medios', es decir, la 'clase' burguesa, pareciera noble en un sentido estético."(33) Hasta cierto punto, el cuento maravilloso ofrecía un modo metafórico adecuado para que los escritores *free-lance* de la burguesía expresaran sus deseos insatisfechos de una mayor libertad social y cultural. Si bien algunos escritores asumieron una postura elitista y retrataron al artista como salvador de la sociedad, todos reconocían que era necesario crear un nuevo mundo a partir del caos, y que este mundo se puede relacionar con un mundo de Eros, ideológica y estéticamente proyectado como un mundo en el cual se dé lugar al pleno desarrollo de la naturaleza creativa de todos los seres humanos, y en el cual se cultiven y se respeten las diferencias entre las personas. Más allá de qué haya sido del cuento maravilloso, su tendencia básica fue al comienzo revolucionaria y progresista, no escapista, como se ha sugerido con demasiada frecuencia. El reino de ese cuento maravilloso contiene un reflejo simbólico de los verdaderos temas y conflictos socio-políticos.

En la era temprana del romanticismo, Wackenroder, Tieck y Novalis escribieron cuentos maravillosos de protesta que giraban en torno de su resentimiento por los principios utilitarios racionalistas institucionalizados por la burguesía y por las condiciones en que ellos vivían. *Ein wunderbares morgendländisches Märchen von einem nackten Heiligen* (*Un hermoso cuento oriental acerca de un santo desnudo*) de Wackenroder utiliza la rueda del tiempo como un símbolo de la estricta regulación burguesa del trabajo ("el tiempo es dinero") para demostrar cómo la humanidad y la imaginación pueden ser desprovistas de su esencia vital en un proceso como ése. En *Der Runenberg* de Tieck, Christian busca escapar de la vida disciplinada del pueblo y el jardín, pues encuentra sofocante tanto respeto por las normas. Finalmente, se vuelve loco porque no hay alternativas para la imaginación dentro de los confines de la burguesía. En su *Klingsohrs Märchen*, Novalis coloca en el escriba (*der Schreiber*), que representa al racionalismo utilitarista, una amenaza para la creación de un nuevo reino que esté compuesto de amor (Eros) y paz (Freya). Una vez que el *Schreiber* es derrotado, la sabiduría y la imaginación dan origen al nuevo reino: obviamente, un contramodelo de los verdaderos Estados alemanes que tenían en jaque a las fuerzas creativas. En cada uno de estos cuentos maravillosos, hay un comentario socio-político acerca de las condiciones

existentes, junto con una expresión de esperanza de que la humanidad logre crear sociedades no represivas.

Wachenroder, Tieck y Novalis fueron sólo los inauguradores del radical cuento maravilloso romántico. E. T. A. Hoffmann, que vino después, tal vez sea el mejor ejemplo demostrativo de cuán revolucionario y utópico se podría volver el cuento maravilloso. Hoffmann no sólo fue la culminación del movimiento romántico; además, fue el más original e ingenioso en explorar las posibilidades estéticas y políticas del cuento maravilloso. Aquí con *Der goldene Topf* (*La olla dorada*, 1814), concebido al final de las Guerras Napoleónicas, en un momento en que él estaba atravesando dificultades personales en relación con qué profesión elegiría (músico, escritor o abogado) y en un momento en que las condiciones de mercado del capitalismo temprano para la edición y la ausencia de derechos de autor hacían de lo más alienante el proceso de escribir para públicos desconocidos, Hoffmann utiliza a conciencia el cuento maravilloso para hacer una declaración socio-política. Subtitulado "Ein Märchen aus der neuen Zeit",(34) el cuento de Hoffmann está dividido en doce vigilias, dos de las cuales relatan el mito del paraíso perdido de la Atlántida. El argumento habla del joven estudiante Anselmus, a quien están preparando para ser consejero privado, pero que tiene un misterioso encuentro con la hermosa serpiente de ojos azules Serpentina, hija del archivista Lindhorst. Se nos informa que en realidad Lindhorst fue desterrado de la Atlántida porque había violado los principios eróticos de este paraíso. Se predica su retorno en base a cómo él defiende estos principios en la Tierra y si puede encontrar maridos adecuados para sus tres hijas: hombres jóvenes que crean en el poder de la imaginación y el amor. Anselmus se enamora de Serpentina, se posiciona como *escriba* con Lindhorst, y descubre sus inusuales poderes creativos como escritor. Esta posición como *escritor* lo pone en conflicto con el deán Paulmann y el archivista Heerbrand, que quieren que se case con la formal y adecuada Veronika, se instale como consejero privado, y lleve una vida burguesa disciplinada y útil. Una serie de conflictos que implican borracheras, desencuentros, aventuras oníricas y una tormenta psicológica culminan en una lucha entre las fuerzas del racionalismo, el utilitarismo y la represión (representadas por una bruja) y las fuerzas de la creatividad y la libertad (representadas por Lindhorst). Naturalmente, Lindhorst vence y, al final, Anselmus llega a Atlántida, donde puede concretar su amor por Serpentina y entrar en el reino pleno de sus dones de artista, sin ser molestado por

las presiones restrictivas de los funcionarios, que quieren formarlo a su propia imagen.

Evidentemente, hay muchos niveles en este cuento, y esta breve síntesis, que se centra en las implicaciones socio-políticas, no hace justicia al modo notablemente irónico en que Hoffmann entreteje sutilmente sueños, visiones, mitos y realidad, para formar lo que Baudelaire ha denominado un *paradis artificiel*.(35) El paraíso artificial de este cuento maravilloso es una verdadera composición de las luchas sociales que Hoffmann y otros artistas de la burguesía de aquel momento experimentaban. Anselmus, como joven escritor (o como miembro de la clase intelectual), busca evitar las manipulaciones de los servidores civiles que quieren convertirlo en una mera herramienta del Estado. Él siente su potencial como ser humano creativo y busca liberarse de las fuerzas (Paulmann, Heerbrand) que quieren encadenarlo a una vida de trabajo monótono: fuerzas simbólicas de racionalización social, conformidad de servicio civil y condiciones de mercado. El movimiento del cuento es dialéctico: Anselmus oscila entre dos polos, el racionalismo y el idealismo, buscando incorporar lo mejor de ambos para alcanzar su paraíso. Su rebelión instintiva (que comienza en un momento de embriaguez) se vuelve más y más consciente a medida que transcurre la lucha, y la lucha es claramente contra un proceso de socialización que quiere despojar al individuo de sus cualidades creativas y críticas, en beneficio de la clase dominante. El principio mismo del cuento ilustra a Anselmus tirando una canasta de manzanas y tortas expuesta para la venta por la bruja. Este choque, descrito como accidental, resulta ser el mayor conflicto dramático del cuento: el mercado contra los valores humanos. Como sabemos por otros cuentos de Hoffmann, como *Der Sandmann* y *Die Automate*, él estaba muy perturbado por las tendencias del capitalismo temprano, que hacían que los seres humanos y las relaciones humanas asumieran las características de las cosas y las máquinas, mientras que la verdadera fuerza productiva y la calidad de los seres humanos se volvía distorsionada y oscura. Por eso, intenta mostrar esta deshumanización en sus obras, y en *Der goldene Topf* argumenta que los intelectuales y los artistas de la clase burguesa misma deben *rechazar* participar en un proceso socio-económico tan degradante y demente, y deben hacer un voto por otro mundo. Este mundo no es sólo una evasión, sino también una *proyección imaginaria de posibilidades reales de cambiar las relaciones humanas y productivas*.

Los románticos y sus cuentos maravillosos fueron mal leídos y malinterpretados con demasiada frecuencia, en particular por Georg Lukács,(36) como habiendo iniciado el irracionalismo y la literatura escapista y fantástica dentro de la tradición alemana. Nadie puede negar las características idealistas e imaginativas de la literatura romántica. Sin embargo, no es importante indagar y juzgar si los románticos fueron en consecuencia decadentes e irracionales, sino entender por qué y cómo reaccionaron ante esas fuerzas sociales desgarradoras y perturbadoras durante la transición del feudalismo al capitalismo temprano. Al desarrollar el cuento maravilloso, en realidad estaban continuando una tradición folclórica a la que querían dotar con sus propias aspiraciones e intereses de clase. Específicamente, todos querían proyectar (en distintas escalas) las posibilidades de lograr una mayor libertad en la vida cívica y en la política de cuerpo, que estaban atravesando grandes trastornos. El cuento maravilloso cambia y cuestiona los límites del cambio en una sociedad conservadora. No presenta soluciones con finales felices porque no se daban en la realidad (salvo la "feliz" Santa Alianza de Metternich) a comienzos del siglo XIX. En su candor y su uso imaginativo del folclore, el cuento maravilloso demuestra ser una forma nacional característica, que expresa la necesidad de mayor justicia y de alternativas más racionales, en oposición a la arbitraria represión socio-política. Así, no por casualidad casi todos los escritores reconocidos y con reputación de los siglos XIX y XX (Mörike, Stifter, Keller, Heine, Raimund, Nestroy, Büchner, Storm, Gotthelf, Raabe, Hofmannsthal, Hesse, T. Mann, Rilke, Brecht, Kafka, hasta Böll y Lenz) se han volcado hacia el cuento maravilloso, no sólo para buscar refugio de la *misère* alemana, sino para comentarla y sugerir que no es necesaria la *misère*, que es posible modificar la realidad. Naturalmente, los reinos maravillosos de cada uno de estos autores deben ser cuidadosamente explorados en relación con las actitudes y filosofías particulares de cada autor, pues muchos de estos escritores también han utilizado el cuento maravilloso para engañarse a ellos mismos y a sus públicos respecto de las condiciones sociales. Aun así, con sus mejores simbolismos, los cuentos maravillosos alemanes incluyen referencias históricas y políticas que revelan una imaginación que sirve activamente en la lucha general por mayor claridad y libertad dentro de la sociedad. De hecho, al trascender los límites y saltar los confines de su propia sociedad con magia, los cuentos maravillosos esclarecen acerca de cómo el proceso de racionalización de los sistemas de explotación

socio-económica deben y pueden humanizarse. De ahí, la razón de la continua atracción de los cuentos folclóricos y maravillosos: romper el hechizo mágico en los reinos de las hadas significa romper la sujeción mágica que los opresores y las máquinas parecen ejercer sobre nosotros en nuestra realidad cotidiana.

3. El surgimiento revolucionario del cuento maravilloso romántico en Alemania

La mayoría de los análisis del cuento maravilloso romántico (*Kunstmärchen*)(1) en general coinciden en que su desarrollo marcó los comienzos de una nueva forma que rompía radicalmente con el cuento folclórico tradicional (*Volksmärchen*) y contenía la esencia de las teorías estéticas y filosóficas de los románticos.(2) Hablando en general, estos análisis se han centrado en los experimentos formales de los románticos y han hecho cuidadosas distinciones entre los diferentes tipos de cuentos maravillosos. Si bien esta investigación erudita aportó esclarecimientos valiosos acerca de las intenciones y designios particulares de los autores románticos, las fundamentales fuerzas socio-históricas que rigieron el surgimiento del cuento maravilloso a fines del siglo XVIII no han sido suficientemente estudiadas, y aún existen interpretaciones erróneas acerca del significado y el origen del cuento maravilloso.(3) Cualquiera sea la aproximación realizada, ha habido una tendencia a caracterizar el cuento maravilloso como expresión idealista de la *Weltanschauung*, de un escritor dado o como proyección escapista e imaginaria de un escritor comprometido con el movimiento del arte por el arte. Al profundo impulso socio-político hacia la creación del *nuevo* cuento maravilloso, sólo raramente se le ha reconocido su derecho y, por lo tanto, la mayoría de los intentos de desarrollar una teoría del cuento maravilloso romántico se han quedado en un nivel formalista y descriptivo o han estudiado las idiosincrasias de un escritor romántico y sus cuentos maravillosos en estricto orden cronológico. Es verdad que también hubo "zambullidas"(4) junguianas y freudianas en las profundidades misteriosas de los cuentos. Pero estos trabajos de investigación han sido engañosos. De hecho, prácticamente no tiene sentido describirlos como "investigaciones", pues sólo encuen-

tran lo que les dictan sus premisas psicológicas. Se hizo evidente la absoluta falta de una base teórica general apropiada para el surgimiento histórico del cuento maravilloso, y esto ha sido desafortunado, porque la contribución de los románticos a la cultura alemana fue verdaderamente revolucionaria, tanto en el sentido estético como político.

Revolucionaria en la forma, revolucionaria en el contenido. Aquí tenemos la base para comprender el surgimiento del cuento maravilloso en Alemania. Esto no quiere decir que todos los cuentos maravillosos proclamen la revolución, ni que los románticos fueran todos revolucionarios políticos enmascarados. Sin embargo, esta premisa sí supone que los románticos tenían plena conciencia de revolucionar una antigua forma de arte bajo nuevas condiciones socio-económicas que percibían como problemáticas. Más allá de cuál fuera la inclinación individual política o estética de un escritor romántico, todos los románticos buscaban contener, comprender y comentar la esencia de los tiempos cambiantes en y a través del cuento maravilloso, y este objetivo común ha caracterizado el perfil del cuento maravilloso hasta el presente.

Para comprender el surgimiento histórico del cuento maravilloso romántico y sus implicaciones para el presente, es necesario empezar por desarrollar una teoría adecuada que dé cuenta de los aspectos socio-políticos en relación con la estética de los cuentos. Tal tarea no puede llevarse a cabo en un breve ensayo, y por eso, las ideas que quiero desarrollar en este capítulo estarán confinadas en dos áreas. Primero, quiero analizar la significación del *Soziale Ordnüngenim Spiegel der Märchen*(5) de August Nitschke y "Is the Novel Problematic?"(6) (¿Es problemática la novela?) de Ferenc Fehér, para tener una comprensión teórica de la naturaleza revolucionaria del cuento maravilloso romántico alemán, en comparación con otros estudios pertinentes. Segundo, quiero sintetizar y aplicar los descubrimientos de estos estudios a varios cuentos maravillosos románticos, para comprobar la validez de mis propias premisas. Ni el libro de Nitschke ni el ensayo de Fehér hablan explícitamente del cuento maravilloso. Sin embargo, sus aproximaciones metodológicas y sus descubrimientos tienen gran importancia para el desarrollo de una teoría acerca del cuento maravilloso romántico alemán. Ambos son análisis innovadores acerca de géneros relacionados con el cuento maravilloso y brindan aportes de utilidad para comprender las formas revolucionarias y las implicancias radicales de este género.

BIBLIOTECA

I

La dificultad con la mayoría de los estudios genéticos del cuento maravilloso alemán es que no abordan en forma suficientemente adecuada el cuento folclórico. Sin embargo, sin una cabal comprensión histórica de la estética y la significación social del cuento folclórico, es imposible desarrollar una teoría acerca de los orígenes y el significado del cuento maravilloso. Esto se torna muy claro si uno revisa el estudio más reciente del cuento maravilloso alemán, *Narziss an der Quelle*, de Hans Schuhmacher.(7) Hay sólo ocho páginas dedicadas a la prehistoria del cuento maravilloso, y se limitan a una discusión de los *contes des fées* franceses y de los debates literarios sobre estética en la Alemania del siglo XVIII.(8) Schumhmacher considera estos antecedentes importantes para la noción romántica de alegorías y mitos, y llega a la siguiente conclusión:

> "Mientras que el cuento folclórico es una forma natural, vive en un simbolismo velado, ni explicativo ni consciente de sí mismo, y no sólo presenta secretos sino que es un secreto para sí mismo, el cuento maravilloso romántico no es de ninguna manera un secreto para sí mismo. Solamente reflexiona sobre ese secreto, y querría volverse tal. En otras palabras, es el producto de cierta ideología que se basa en y retrocede hacia las tradiciones olvidadas, sepultadas, reprimidas, y mal entendidas. Esto resulta del hecho de que busca interpretarlas y reevaluarlas de una nueva manera positiva dentro del marco de una nueva visión futura de la sociedad humana. Sin embargo, dado que es, como ya se ha dicho, un producto artístico, dado que es mito reflejado, pierde la fuerza obligatoria de la postulación de Herder acerca de lo mítico y se vuelve mucho más parecido al concepto de representación estética desarrollado por Kant y Schiller."(9)

Estos comentarios sirven como aparato teórico para interpretar en forma categórica los cuentos maravillosos románticos en cierto orden vagamente cronológico y, como consecuencia, sus interrelaciones se pierden por completo, porque sus orígenes y su impacto se reducen a una tradición literaria. El contexto socio-histórico es ignorado y las formas de arte parecen haber florecido sólo ante ellas mismas. De hecho, el cuento folclórico nunca fue un secreto para sí mismo, y el cuento maravilloso nunca buscó transformarse en tal secreto. Los cuentos

folclóricos fueron creados en forma consciente para explicar sucesos naturales y conductas sociales, en una tradición oral que implicaba la participación del público, que buscaba clarificar los procesos sociales y naturales. Los significados de los cuentos folclóricos eran sumamente claros para los públicos originales. Los símbolos eran significaciones, y sólo más tarde se volvieron "secretos" que permanecieron irresueltos hasta que los antropólogos y los expertos en literatura de los siglos XIX y XX empezaron a descubrir cómo se relacionaban directamente con las experiencias de pueblos primitivos que los habían concebido y se habían interesado en ellos. Este cambio apareció como la necesidad cultural de una sociedad transformada en la transición del feudalismo al capitalismo. Así, la base socio-cultural del cuento maravilloso está íntimamente relacionada con la del cuento folclórico, que es necesario definir primero si es que una teoría del origen del cuento maravilloso ha de tener algún valor sustancial.

Muchos expertos se han empeñado en ubicar y clarificar los orígenes del cuento folclórico,(10) pero August Nitschke ha desarrollado el método más convincente, no sólo para fechar los orígenes del cuento folclórico, sino también para definir su contexto socio-histórico. El objetivo primordial de este estudio de dos volúmenes es demostrar cómo los reflejos de los órdenes sociales en los cuentos folclóricos desde la Era Glacial hasta el presente nos pueden ayudar a hacer pronósticos respecto de la capacidad de diferentes sociedades de adaptarse a las demandas de industrialización. Ni sus pronósticos ni la aplicación de su método son de gran interés aquí. Lo que es importante para nuestra comprensión del surgimiento del cuento maravilloso es que Nitschke brinda amplia evidencia para demostrar que: (1) los cuentos folclóricos formaron parte de un proceso socio-histórico y reflejaron simbólicamente este proceso, revelando cómo se modificó la conducta social entre una época histórica y la siguiente; (2) estos reflejos también demostraron que los cambios sustanciales y constitucionales de la sociedad no se dieron sólo porque se produjo un cambio en el modo de producción, sino que los cambios de percepción, de actitud y de conductas pudieron llevar al surgimiento de un nuevo orden social; (3) el cuento folclórico alemán evidenciaba ciertas características indicativas de actitudes culturales que los románticos rechazaban. Al establecer la manera en que el cuento folclórico evolucionó en relación con las actitudes y conductas sociales, Nitschke nos permite comprender por qué hubo un cambio gradual del cuento folclórico oral al cuento maravilloso escrito en la Alemania del siglo XVIII. Por otra parte, se vuelve evidente, por las pruebas que presenta, que la separación radical del cuento maravilloso respecto del cuento folclórico no puede ser considerada simplemente como un fenómeno literario, sino que se basa en una transformación histórica de actitudes y conductas sociales. Como estos hallazgos son de gran importancia para una teoría del cuento maravilloso, necesitan mayor explicación. Aquí, sólo se explorarán aquellas ideas que nos ayuden a comprender cuál era la relación del cuento folclórico con la transformación de la conducta social y por qué el cuento folclórico comenzó a dejar lugar al cuento maravilloso en el período de transición del feudalismo al capitalismo.

Nitschke toma prestados principios de investigación de la biología, la física y la antropología, para desarrollar su propio método de investigación histórica de época. La producción para él no es la clave del cambio social. De hecho, la finalidad del primer volumen de su estudio es ir más allá de la teoría marxista tradicional del valor y del análisis base-superestructura, para buscar otros factores histórico-sociológicos que puedan ser tan significativos al contribuir al cambio del orden social de las cosas como las relaciones de producción. Así, utiliza los descubrimientos de los biólogos para demostrar que los seres humanos, desde los tiempos primitivos hasta el presente, como los animales, se han *ordenado* en grupos según sus modos de conducta. Estos órdenes se caracterizan como: autodinámicos, donde los individuos dependen de su propia fuerza de supervivencia; heterodinámicos, donde los individuos, para sobrevivir, dependen de la ayuda ajena, y de metamorfosis, donde los individuos se transforman para sobrevivir. Además, Nitschke lleva a cabo estudios antropológicos para demostrar que la conducta, en estos órdenes sociales, tiene una relación dialéctica con la forma en que los individuos perciben los fenómenos relativos al tiempo. En otros términos, los individuos han establecido distinto tipo de relaciones con su medio ambiente, en función de si han tendido a ver el tiempo como una continuidad (en cuyo caso, las formas y figuras sociales tienden a parecer inmodificables), o como dotado de diferentes secuencias (en cuyo caso, hay más receptividad al cambio social), o finalmente, como estando caracterizado por las distintas secuencias que son significativamente paralelas de algún modo (en cuyo caso, la percepción de semejanzas domina su actitud hacia el cambio social). La percepción y la conducta socializadas son cruciales al determinar transiciones en los órdenes sociales. La conexión particular

entre la conducta de los seres humanos y su modo socializado de percibir en relación con el tiempo se describe así:

> "En todo orden, la relación de las secciones de tiempo entre sí y la relación de los cuerpos físicos entre sí es de un tipo especial. Todo orden en el cual los seres humanos de una sociedad se unen con las formas (*Gestalten*) de su medio ambiente está caracterizado, en correspondencia, por un orden temporal-corporal. Como este orden se origina en el arreglo de todas las figuras del medio ambiente, también se lo ha denominado configuración... Los seres humanos adjudican una significación diferente a los movimientos del individuo según el orden temporal-corporal en el que viven. Les dan especial importancia o bien a los movimientos que confrontan formas inmodificables, o bien a los movimientos que son comparables con el cambio del orden temporal-corporal."(11)

En suma, Nitschke sostiene que toda sociedad en la historia se puede caracterizar por el modo en que los seres humanos se organizan (autodinámico, heterodinámico o de metamorfosis) y perciben el tiempo; y esto da origen a una actividad dominante (también denominada línea de acción). Las perspectivas y posiciones que asumen los miembros de una sociedad hacia la actividad dominante forman una configuración. La configuración designa el carácter de un orden social, pues el orden temporal-corporal se diseña en torno de una actividad dominante que moldea las actitudes de la gente hacia el trabajo, la educación, el desarrollo social y la muerte. De allí que la configuración de la sociedad sea el modelo de armado y rearmado de la conducta social relativa a un modo de percepción socializado. Tiene sus analogías en la pintura y en los cuentos folclóricos, que dependen del mismo modo de percepción socializado. En el cuento folclórico, el orden temporal-corporal refleja si se perciben nuevas posibilidades de participación en el orden social, o si deberá haber una confrontación cuando no existan posibilidades de cambio. Así, los factores más importantes que decidían si podía haber participación o confrontación, en las sociedades primitivas, no eran necesariamente las modalidades de trabajo, sino las actitudes y conductas sociales, que dependían del modo en que la gente percibía las cosas. Por ejemplo, en la Edad Glacial temprana, a los animales se los consideraba sagrados, porque eran la fuente principal de mantenimiento y reproducción de la sociedad. La actividad de los miembros de la

sociedad estaba regida principalmente por su percepción de los animales y su actitud hacia ellos. En consecuencia, su conducta asumía una línea de acción que ilustra la alta prioridad que daban a los animales. El orden temporal-corporal de este período quedó estampado en las posiciones que todos los seres humanos y los objetos asumían con respecto a la caza, al cuidado, a la matanza y al culto de los animales. La configuración social se reflejaba en pinturas y en cuentos folclóricos en los cuales las líneas de acción se predicaban con actitudes hacia los animales. Nitschke demuestra, en su análisis de las pinturas murales, de los cuentos folclóricos hindúes y de otros cuentos como *Van den Machandelboom* y *Die Hochzeit zwischen Tier und Mensch*, que los animales tenían una alta posición en la Edad Glacial. Los cuentos muestran que la gente se sentía vital, fortificada y más poderosa al estar cerca de los animales. Los grandes animales dotaban a los seres humanos de un sentimiento de fuerza y vitalidad, y las acciones de los animales eran imitadas en cultos que mostraban cómo los seres humanos buscaban contacto con los animales y dependían de ellos para el mantenimiento de la sociedad. A medida que los pueblos primitivos de la Edad Glacial y el Megalítico comenzaron a percibir las relaciones entre ellos y el tiempo bajo una luz diferente, y a desear un cambio, transformaron su conducta, causando así un reordenamiento temporal-corporal que dio nuevo sentido al orden social. Esto a menudo sucedía sin que hubiera cambio alguno en la forma de producción. Así, las posiciones asumidas por los seres humanos en relación con sus nuevos conocimientos llevaron a que priorizaran otra actividad dominante que permitiera satisfacer nuevas necesidades y deseos. El poder estaba concentrado en una clase o un grupo de gente que mejor podía facilitar el logro de los objetivos deseados de la sociedad o que, al menos, parecía poder ayudar a todos a lograr esos objetivos.

> "Las modalidades de conducta hacen que los seres humanos desarrollen la estructura de una sociedad en la cual puedan alcanzar la conducta deseada. Esto los llevó a atribuir a las mujeres una influencia dominante en la sociedad de determinado período. En el caso de los primeros indo-germanos, a la clase dominante se le concedía el *rol* decisivo, mientras que los últimos indo-germanos atribuían el *rol* decisivo a los guerreros. Esta decisión ejerce influencia sobre las jerarquías sociales. Por supuesto, también hay otros factores que impactan en las estructu-

ras sociales, como la economía, el clima y la ubicación geográfica. Sin embargo, lo que resulta más significativo (y a menudo es subestimado) es el deseo de una sociedad de poder llevar a cabo una conducta que dé lugar a nuevas similitudes, y al mismo tiempo a nuevas conexiones, entre las cosas percibidas, y que ofrezca posibilidades de confrontación crucial para la vida o la participación en cambios cruciales para la vida" (I, pág. 193).

Estudiando y comparando las configuraciones socialmente determinadas de los cuentos folclóricos de la Edad Glacial, del Megalítico y de la época indo-germana, Nitschke demuestra que los cambios en las actitudes conductuales (hacia la función social de los animales y las mujeres) eran más importantes para las transiciones históricas del orden social que el trabajo, el clima o la geografía. Por ejemplo, él toma cuentos como *Los doce hermanos*, *Los siete cuervos* y *Los seis cisnes* y demuestra cómo reflejan una situación de la Edad Glacial, cuando la actitud hacia las mujeres asumía un *rol* más significativo que la actitud hacia los animales en la sociedad de caza y apacentamiento, y a las mujeres se las consideraba claves para dotar a la sociedad de participación e integración. En contraste con el período anterior (cuando la caza y el apacentamiento eran además los modos principales de producción, y los animales eran considerados centrales para la conservación de la sociedad), a las mujeres ahora se les rendía culto como guardianas que dotaban a la vida de mantenimiento y continuidad. El cambio de las actitudes y conductas hacia las mujeres llevó a sociedades matrilineales en las cuales la *intercesión* de las mujeres daba lugar a la participación y al desarrollo de la sociedad. Todo esto está comprobado por la comparación de las similitudes y diferencias de distintos objetos de arte, cuentos folclóricos y actividades sociales de pueblos de una época histórica y de la siguiente.

Los hallazgos de Nitschke son relevantes pues él, en forma convincente, trastoca las teorías marxistas mecanicistas que continuamente han insistido en que es un cambio en las relaciones de producción lo que determina y da cuenta de un cambio en el orden social. Si bien él no analiza factores importantes, como la lucha de clases y la determinación ideológica, minimizando así las teorías marxistas del desarrollo histórico, atribuye un *rol* crucial a la producción y al mercado en la definición de un orden social, pero no siempre primordial. Esto es esencial para comprender la transformación del cuento folclórico en cuento maravilloso, que refleja un cambio en el orden social de Alemania en el siglo XVIII, aunque siguiera siendo dominante el mismo tipo de producción agrícola. El pasaje del absolutismo a la monarquía ilustrada o a la monarquía constitucional en la Alemania del siglo XVIII no surgió porque hubiera un cambio en los modos de producción ni en las condiciones de mercado, sino por un cambio en las conductas y actitudes de los alemanes, basado en teorías y en la percepción del tiempo, del libre albedrío, del racionalismo, el hombre natural y la revolución entraron en conflicto con la actividad dominante del orden social más antiguo, que debió abrirse a una mayor participación de parte de la burguesía.(12) Como ha demostrado Nitschke, el cambio en las actitudes y modos de conducta sociales puede forjar un nuevo orden temporal-corporal o configuración que impregne la época histórica de un nuevo significado. Al final del siglo XVIII, emergió una nueva configuración que establecía *precondiciones* favorables para el surgimiento de la sociedad industrial.

"De allí que el período estaba dotado de un nuevo significado en esta configuración. Como todos los fenómenos vivientes, los seres humanos podrían experimentar un cambio en el futuro. Así nació la esperanza de que las condiciones sociales pudieran mejorar en el futuro. Gracias a esta actitud básica, los europeos comenzaron a prepararse desde fines del siglo XVIII para hacer sacrificios en el presente en nombre del futuro que esperaban realizar...

Con la ayuda de este 'ascetismo mundano interior', la industrialización se pudo lograr de un modo ideal. Para decirlo simplemente, los seres humanos se negaban a hacer uso de las ganancias de capital para asegurarse una vida cómoda y placentera. Preferían utilizarlas para abrir ramas de producción industrial con el fin de lograr condiciones de vida más favorables en tiempos futuros... Los seres humanos pasaron a la nueva tecnología de producción industrial sólo cuando se aseguraron de que el sacrificio en el mundo presente traería aparejado un futuro mejor. A su vez, esto presuponía que estaban en la nueva configuración y, por lo tanto, en general creían que las condiciones en el mundo podían cambiar. Quien no compartiera este punto de vista no estaba preparado para trabajar en una industria que producía para el futuro. El hecho de que esta forma de sociedad pudiera instituirse tan rápidamente

se puede atribuir al modo de conducta autodinámico de los europeos, tanto en su propio continente como en América" (II, págs. 157-8).

Aquí, el modo de conducta autodinámico requiere de mayor explicación. En su análisis de los cuentos folclóricos de diversas épocas históricas, Nitschke pudo observar tres diferentes modos de acción dinámicos desarrollados por los protagonistas. Como vimos, estas formas de acción son significativas por el hecho de estar relacionadas con los modos de conducta que desarrollan los grupos sociales para defenderse, prevalecer sobre otros o imponerse. En este sentido, se puede hablar de *autodinámica* en un cuento folclórico cuando el destino de un héroe depende de sí mismo, de *heterodinámica* cuando el héroe depende de otra figura para sobrevivir, y *de metamorfosis* cuando el héroe pasa por una transformación para tener impacto más allá de su vida. En base a las configuraciones sociales y artísticas de determinadas épocas, Nitschke estudia y compara muestras de cuentos de distintos países para determinar las principales características de una cultura particular. Por ejemplo, la mayoría de los personajes del cuento folclórico alemán son autodinámicos, y en general ascienden de clase social al final. En su mayoría, el ascenso o la imposición se hace posible no tanto por una lucha (*Kampf*) sino por aplicación (*Tüchtigkeit*). La acción aplicada no es por sí misma el medio por el cual el protagonista asciende; más bien, el esfuerzo que hace el protagonista para demostrar su naturaleza aplicada y su confiabilidad traen aparejados el reconocimiento y la recompensa. En otros términos, "las variantes alemanas de los cuentos exigen de sus oyentes (por un largo período, campesinos y artesanos) que practiquen sus actividades consideradas a la ligera de modo aplicado y ordenado, aun en situaciones difíciles. Prometen un matrimonio que traerá felicidad, riqueza, y prestigio social" (II, pág. 31). Estas agudas observaciones acerca de la naturaleza distintiva de los cuentos folclóricos alemanes son más significativas cuando consideramos que los alemanes han sido susceptibles a los gobiernos autoritarios y han tenido una larga historia de adaptarse a las demandas de las clases superiores, es decir, una larga historia de servilismo y de confianza en el autoritarismo del Estado.

Si llevamos un paso más allá las conclusiones de Nitschke acerca de las características del cuento folclórico alemán, se vuelve más claro por qué (casi por una necesidad histórica) el cuento maravilloso tenía que desarrollarse. El nuevo orden social que recibió su perfil del

Siglo de las Luces no podía ser representado en cuentos folclóricos que habían evolucionado desde las primeras épocas y se habían centrado, en forma y contenido, en los intereses del feudalismo.[13] Si bien es cierto, como Nitschke ha demostrado, que el tipo de cuento folclórico alemán que acentúa las virtudes de la aplicación como medio de ascender en la escala social siguió existiendo hasta el siglo XX, esta tradición oral del cuento folclórico siguió vinculada a las actividades agrarias de los campesinos y a las ideas feudales, y decaía su significación social a medida que la necesidad de un cambio en la conducta social era percibida y actuada por los grupos dominantes de la sociedad alemana. Junto con la institucionalización de las ideas de la Ilustración se preparaba el camino para el desarrollo de la producción empresarial y capitalista de libre mercado. La nueva configuración de la Alemania del siglo XVIII circundaba los cambios económicos producidos en Gran Bretaña y Francia, y traía aparejadas formas culturales de arte y música más en proporción a las necesidades y conductas de la época, entre ellas el *Kunstmärchen* o cuento maravilloso. Mayormente creado por escritores de la burguesía del siglo XVIII, el cuento maravilloso trascendió al cuento folclórico de Alemania al demostrar cómo lo autodinámico puede hacer surgir un nuevo mundo que rompe radicalmente con las normas de un orden social más antiguo y confinado. En este sentido, el cuento maravilloso correspondía a las necesidades crecientes de un público que se estaba volviendo más culto, ilustrado, emancipado y dogmático. En su fase temprana, el cuento maravilloso reflejaba el *conflicto*, en otras palabras, la falta de posibilidades reales para la participación social deseada por los miembros talentosos de los intelectuales de la burguesía, que querían crear algo nuevo y cuestionaban a todas las instituciones existentes. A partir de este conflicto o caos, los románticos aspiraban a abrir la sociedad, a desarrollar ideas y líneas de acción basadas en una noción utópica progresiva y en la ilusión de condiciones de existencia no alienantes. Así, el designio estético tuvo su punto de partida en la gradual formación de una nueva configuración social acuñada por la Ilustración, en particular por la actitud y la conciencia y de que los seres humanos disponían de su libre voluntad para determinar sus destinos en forma racional. En consecuencia, la estética del cuento maravilloso, derivado en gran parte del cuento folclórico, estaba impregnada de un sentido revolucionario que se originaba en los cambios conductuales y materiales del orden social.

Aquí es importante analizar dos estudios recientes sobre la estética del cuento folclórico, de Volker Klotz y Max Lüthi,(14) para mostrar cómo los descubrimientos de Nitschke nos permiten superar las aproximaciones formalistas y nos brindan una clave para la transición del cuento folclórico al cuento maravilloso. Klotz se concentró en la composición estética de los cuentos folclóricos y ha argumentado que la estructura de los cuentos se basa en los principios de armonía más que en los de justicia. Así, tiende a enfatizar demasiado las características diacrónicas del cuento folclórico, en un intento por elaborar una teoría estética fundada vagamente en los principios del estructuralismo genético. Su premisa fundamental gira en torno del siguiente punto: "El orden armónico demanda que las cosas aparentemente desiguales estén en orden, que las cosas arbitrariamente separadas se reúnan, que las cosas transformadas por la fuerza vuelvan a sus formas auténticas, que lo inacabado se complete. No hay duda de que tal orden mundial es un contra-modelo del histórico... El cuento folclórico rechaza la elucidación del pasado, de las raíces, del motor del desorden. Sólo lucha por el futuro del orden restaurado. El desorden sólo se introduce para llegar al orden a partir de él."(15) Esta reducción de los contenidos del cuento folclórico a los principios estéticos es altamente cuestionable, pues implica un método que hace caso omiso del cambio histórico y social. Y, como hemos visto en el trabajo de Nitschke, es precisamente el cambio conductual y actitudinal el que aporta el ímpetu a las diversas formas y tipos de cuentos folclóricos. Además, temáticamente, es la búsqueda de poder y no la armonía lo que establece el boceto del cuento folclórico, ya sea que el poder sea usado para la participación o para la confrontación.

Lüthi es mucho más analítico que Klotz, y sus numerosos trabajos acerca de la estética del cuento folclórico le han hecho tomar conciencia de los problemas que implica hacer generalizaciones ahistóricas acerca del cuento folclórico. Su libro más reciente, *Das Volksmärchen als Dichtung*, es una síntesis de todos sus intentos de comprender por qué los cuentos folclóricos han gustado y aún gustan a oyentes y lectores. En otras palabras, limita su estudio a aquellos elementos del cuento folclórico que lo han hecho atractivo antropológica y estéticamente en todas las épocas. Su tesis más importante se centra en la belleza como *movens* y como *absolutum*.

> "Lo que se da a conocer como bello en el cuento folclórico, en parte por designación explícita y en parte por la estigmatización de lo opuesto, no se da a conocer, en todo caso, o en forma enfática, como armonía, igualdad u orden, sino más bien como esplendor, oro, luz (que son, no obstante, no sólo atributos de la riqueza y el poder sino también de lo divino, pues aparecen en las leyendas de distintos pueblos y en las visiones de numerosos místicos).
> Donde lo 'bello' no está determinado específicamente, a los oyentes de todas las épocas y regiones les queda la libertad de introducir su propia concepción de la belleza. Hasta donde éste es el caso, la belleza del cuento folclórico es atemporal y ahistórica: esto apunta a la cuestión que a menudo se plantea acerca de la atemporalidad de los cuentos folclóricos y de las obras de arte en general."(16)

De hecho, esto vuelve a Lüthi cauto al analizar los componentes del cuento folclórico como ahistóricos y atemporales, y concede que "no sólo las necesidades materiales básicas y las capacidades de los seres humanos en todas las épocas son diferentes, sino que también lo son sus necesidades intelectuales y espirituales. El cuento folclórico mismo no es ahistórico: está sujeto al cambio de estilo de distintas épocas, aunque pueda ser menos influenciado que las respectivas obras literarias escritas por individuos. Sin embargo, además de las características determinadas por el tiempo, distintas regiones y clases geográficas, también revelan importantes y característicos elementos atemporales, supra-regionales y sin clase".(17) Por necesidad, Lüthi se ve forzado a asumir una posición más relativa y abstracta que Nitschke y Klotz. Así, el héroe del cuento folclórico es diagnosticado antropológicamente como un *Mängelwesen* (una criatura deficiente) que depende de otras criaturas y objetos para conseguir ciertos objetivos. Pero es sólo este "heroico" ser humano el que puede combinar la ayuda y los dones recibidos para avanzar hacia algo nuevo. El protagonista del cuento folclórico es el sostén de la acción que da rodeos, experimenta, sufre cambios. Su conocimiento depende del hacer (acción). Y es la fascinación de lo bello lo que mueve e incita al protagonista a actuar y a volverse uno con ello.

Si bien hay mucho que aprender del análisis esclarecedor de Lüthi, sus categorías estéticas abstraídas de todo tipo de *Zaubermärchen* nos dan una visión compuesta de los cuentos folclóricos, que falla cuando

se aplica a cuentos folclóricos de culturas específicas y de períodos particulares. Ni Lüthi ni Klotz consideran problemas como la perspectiva del narrador o el recolector de los cuentos folclóricos, la estética de la recepción a través de la cual la audiencia debe ser tomada en cuenta, la adaptación de los temas y motivos originales a las condiciones cambiantes, y el contenido ideológico de las configuraciones estéticas. Su descuido de la sociología y la historia cuando desarrolla su estética del cuento folclórico hace cuestionables sus esfuerzos por explicar el significado de patrones, estilos y configuraciones, a la luz de la más acabada aproximación materialista histórica de Nitschke. Esto no quiere decir que Nitschke haya resuelto la mayoría de los problemas arriba mencionados. De hecho, él también niega la función ideológica, el uso y la recepción de los cuentos folclóricos. Pero busca (y aquí aporta un punto de partida mejor que Lüthi y Klotz) comprender la relación entre las configuraciones sociales y las configuraciones del cuento folclórico, y por qué se modifican en distintas épocas históricas. Y es aquí donde sus descubrimientos nos pueden ayudar a elaborar una teoría del cuento maravilloso romántico en Alemania.

En suma, el estudio de Nitschke ilustra la dinámica histórica entre los procesos sociales y la creación artística. Su énfasis en las configuraciones dentro de la sociedad y en el reflejo de las mismas en los cuentos durante diversas épocas históricas deja en claro que la magia y los símbolos supuestamente indescifrables de los cuentos folclóricos son descifrables y que la clave para su interpretación radica en captar actitudes y conductas sociales. Es importante notar que los cuentos nunca tuvieron la intención de mitificar o encantar a los oyentes para dejarlos en un estado subyugado de reverencia hacia lo sobrenatural. Los cuentos folclóricos conscientemente *tuvieron* y *tienen* sentido. Sirvieron para clarificar el proceso de socialización y problemas de conflicto social y participación. Si bien Nitschke nunca discute la relación del cuento folclórico con el cuento maravilloso, era evidente que para fines del siglo XVIII (y aquí habla de la nueva configuración) los cambios forjados por las ideas y actitudes de la Ilustración volvieron al cuento folclórico oral inadecuado para reflejar y explicar el nuevo estilo y el nuevo contenido de ese período. El gradual reordenamiento de los elementos temporales y corporales bajo reglas iluministas, que preparaban el camino hacia la industrialización, modificó la producción artística y los temas, y la nueva configuración social rompió las costuras del cuento folclórico más tradicional. La consolidación de la clase

media y el desarrollo incipiente de la tecnología capitalista dieron el ímpetu y el material para que los escritores crearan algo nuevo a partir de una forma anticuada. Además, tenemos que considerar el aumento del alfabetismo, el vasto desarrollo editorial y el crecimiento de una esfera de público burgués, para entender por qué los románticos se apropiaron del cuento maravilloso como forma de transmitir sus visiones de un nuevo orden social. El cuento maravilloso romántico, particularmente en Alemania, fue el resultado de intentos de escritores educados, comenzando con los italianos Straparola y Basile en el siglo XVI, y Perrault y escritores del *cabinet des fées* en los siglos XVII y XVIII, para apropiarse de una forma de arte popular o folclórica para un nuevo público lector de clase media. Estas apropiaciones asumían diferentes formas estéticas y tenían diversas tendencias ideológicas e implicaciones, pero el proceso dependía de un factor común: el orden social temporal-corporal estaba siendo reorganizado en la transición del absolutismo al despotismo ilustrado y las primeras formas de la hegemonía burguesa y el capitalismo. En Alemania, el impacto del reordenamiento fue más grande en la época de la Revolución Francesa y el período subsiguiente. Durante esta época el cuento maravilloso romántico en tanto *Kunstmärchen* se desarrolló como género plenamente autónomo, es decir, una forma artística que tenía como base las condiciones materiales del período. Dado el reordenamiento del orden social temporal-corporal y las discernibles tendencias hacia la industrialización, las condiciones materiales influyeron sobre la perspectiva particular y la forma del cuento maravilloso romántico, separándolo del cuento folclórico. Una vez que se reconoce que el cuento maravilloso no es sólo un producto diacrónico de una tradición literaria que comenzó oralmente en la Edad Glacial, sino también el resultado de un proceso socio-histórico que da expresión artística a las condiciones revolucionarias de la Europa de los siglos XVIII y XIX, podemos empezar a desarrollar una teoría apropiada y un método para entender las razones de la aparición de este nuevo género.

II

Cualquier teoría sobre el origen del cuento maravilloso romántico en Alemania debe ocuparse de la cuestión de por qué el *Kunstmärchen* se apoderó de la imaginación de los escritores románticos y por qué se volvió una forma predominante para expresar los intereses de los ro-

mánticos en un punto particular de la historia. Novalis elevó el cuento maravilloso al "canon de la poesía como si fuera: todo debe ser como el cuento maravilloso".(18) Casi todos los escritores románticos se vieron llevados hacia el cuento maravilloso y experimentaron con esta forma de modos altamente originales. De hecho, se volvió tan arraigado en la tradición literaria alemana que casi no hay grandes escritores alemanes desde principios del siglo XIX que no hayan, de alguna manera, usado o creado un cuento maravilloso hasta el presente. Aun más razón para basar nuestra teoría históricamente en las condiciones materiales de fines del siglo XVIII.

Antes de analizar la importancia del ensayo de Fehér "Is the Novel Problematic?" (¿Es problemática la novela?) para esta teoría, quiero recalcar dos estudios recientes que aluden al proyecto original y al ímpetu de los románticos alemanes al concebir los cuentos maravillosos. Con *proyecto* me refiero a la manera en que los románticos deseaban proyectar una visión de la realidad hacia el mundo, utilizando una forma de arte particular para elucidar la realidad ambivalente de su situación ontológica y las fuerzas sociales actuantes. Jens Tismar resume sucintamente este proyecto:

> "La función poética de los cuentos maravillosos románticos debe ser entendida como una función social... La referencia aparente o simbólicamente codificada a la realidad social contemporánea está relacionada con una reflexión sobre la disparidad con las condiciones originales. En base a la realidad, el cuento maravilloso y la canción folclórica parecen fáciles de comprender a la luz de las condiciones del momento. El énfasis de muchos cuentos maravillosos románticos está puesto en el intento de imaginar condiciones no alienantes para el mundo (el cuento maravilloso es el 'código' para ello) con una inocencia que se logra nuevamente a través de la reflexión y por el esfuerzo para concebir la división del mundo como (al menos en parte) reconciliable, sin olvidar que esta concepción es literaria."(19)

Claus Träger fue más allá de Tismar al aportarnos un marco más amplio en el cual situar al cuento maravilloso romántico. Ve los orígenes y la dirección del romanticismo en general como derivados de "la lucha vana por el problema de brindar un trabajo no alienante y asegurar el desarrollo de la individualidad humana. Uno debe tener presente

esta premisa crítica positiva que era común a todo pensamiento humanitario progresista de la época, para obtener un sentido al mismo tiempo de la esencia anti-burguesa, humanitarista burguesa, del romanticismo. Antes y durante la época de los primeros románticos alemanes, los mejores pensadores del continente eran desafiados por el mismo fenómeno: el desarrollo de la división de mano de obra capitalista y sus consecuencias para la integridad de los seres humanos. La esencia de la visión del mundo romántica está ligada a este problema irresuelto. Más que nada, esto revela el verdadero carácter utópico de los modelos románticos para una vida digna de ser vivida de la manera más profunda".(20) Si bien Träger recurre a la doctrina política que toma de Levin para probar cómo la posición de los románticos alemanes los llevó, en definitiva, a concebir utopías reaccionarias que no servían a las necesidades visionarias progresistas de la clase trabajadora, este ensayo es el más útil para definir el dilema de los románticos alemanes.

Más allá de qué haya sido del romanticismo alemán, éste comenzó como un movimiento literario progresista de vanguardia. Su fuerza no sólo dependía de la negación de la sustancia filistea y del estilo de vida de la burguesía emergente, y una protesta contra el orden utilitario de la vida para la industria ulterior, sino que también era una *reacción contra* la ideología feudal de fondo y las condiciones del autoritarismo. Esto es más explícito en la manera en la que los románticos apoyaban los principios de la Revolución Francesa,(21) un punto que Träger olvida cuando intenta definir a los románticos como regresivos, es decir, que se alejan de la realidad para construir sueños imposibles de realización que retroceden a la Edad Media. Por el contrario, los románticos (y aquí es necesario hacer distinciones) no pudieron evitar la *ambivalencia* de su situación: atrapados entre la crítica de la cualidad filistea de su propia clase media y una crítica de la decadencia de la nobleza, y enfrentados a un período de transición en el cual ni los románticos ni los trabajadores constituían una fuerza revolucionaria unida en Alemania, los románticos concebían formas artísticas para clarificar las limitaciones sociales de la libertad personal y para imaginar situaciones posibles en las cuales la satisfacción subjetiva pudiera ser reforzada por condiciones objetivas que llevaran a la creatividad, al amor y a la igualdad. El *topos* de la edad dorada tenía una significación sociopsicológica para ellos, que tenía la intención de afirmar sus puntos de vista radicales y sus críticas, y de compensar sus carencias de la vida cotidiana.(22) Hay una línea fina que separa el escapismo de las utopías

progresistas en las construcciones del otro mundo de los románticos. Pero yo pienso que uno pierde el rumbo si supone que los románticos verdaderamente creían que podían escapar de sus situaciones reales en los cuentos maravillosos o proyectando modelos viables para mundos futuros. La lucha por concebir una "edad dorada", otro mundo, era la lucha por desprenderse de una situación ambivalente con el fin de obtener perspectivas de cambio. La localización de esta situación ambivalente fue el período en el que fueron más creativos: 1796-1816 (de la revolución a la restauración). Su trabajo estaba marcado y desfigurado por un cambio transicional en la sociedad alemana del feudalismo al capitalismo temprano: los perfiles cambiantes de la Revolución Francesa del movimiento emancipatorio a la militancia nacionalista y a la dictadura; las guerras constantes en suelo alemán; la introducción y vigencia del Código Napoleónico en las tierras del Rin; la reducción de los 300 principados a 80; la censura permanente de las artes, los diarios, periódicos, etc.; las lealtades cambiantes de los estados alemanes; el crecimiento de la milicia y la burocracia alemanas; el desarrollo y la expansión de la tecnología del capitalismo temprano; la búsqueda filosófica de los principios de la Ilustración, así como su traición y perversión. Todos estos factores influenciaron hasta cierto punto la sustancia y la forma del proyecto romántico. Seguramente (y éste es el factor más significativo), la emancipación del individuo, que los escritores de la Ilustración del siglo XVIII buscaban ansiosamente, se llenó de dificultades a fines de ese siglo, pues ya no era posible suponer que el individuo pudiera situarse en el mundo y volverse uno con él. Esto nuevamente señala el dilema del escritor romántico: la victoria sobre las condiciones hostiles para el desarrollo propio y la emancipación social no se podía conseguir mientras los cambios socio-políticos alentaran las condiciones que llevaban a la reificación del individuo; es decir, la producción y el uso de los seres humanos como si fueran herramientas y mercancías. Irónicamente, los románticos tenían que atacar a la Ilustración para intentar enriquecer y cumplir su legado de humanitarismo.

Este dilema ha sido examinado en detalle por Henri Brunschwig, que ha señalado lo difícil que fue para los románticos como hijos de la Ilustración perseguir sus objetivos, cuando las fuerzas conservadoras en el poder primeramente hacían uso de la Ilustración para conservar su propio poder.(23) Así, el ataque romántico a la Ilustración era, en realidad, un ataque a la *traición de la Ilustración.*

> "El interés de la primera generación romántica reside en el hecho de que junta a los representantes típicos de una generación de transición, vacilando entre dos formas distintas de pensar (es decir, la Ilustración y el romanticismo). La vacilación se origina en la crisis social, que arroja dudas sobre la validez de las promesas del *Aufklärung*. Los jóvenes disidentes, reunidos en forma casual en la capital más tolerante y liberal de Europa, creen que ha llegado el momento de cambiar una sociedad que ha demostrado ser incapaz de incluirlos. Proclaman una nueva era; se supone que ellos son sus fundadores, ilustres ideólogos y discípulos del *Aufklärung*, se disponen a una gigantesca tarea que intentan llevar a cabo al mismo tiempo en el pensamiento y en la acción... En Prusia, los jóvenes son conscientemente revolucionarios, sin embargo, y no desde el punto de vista político solamente, en un territorio donde la oposición al régimen existente es común, pero aun más en el reino de la moral; su objetivo es destruir el mundo viejo para crear uno nuevo. Forman un partido de la revolución, que conciben en el sentido más amplio. Todas las instituciones de la sociedad en la cual nacieron (la religión, la moral, la política y el arte) deben desaparecer."(24)

La situación ambivalente de los románticos que aspiraban a una transformación progresista de los modos de vivir, de pensar y de los sistemas políticos se refleja en las formas de arte que desarrollaron, y esta ambivalencia ha sido cabalmente estudiada por Ferenc Fehér en "Is the Novel Problematic?" (¿Es problemática la novela?). Aquí se examinarán sus principales señalamientos que tienen una implicancia en la teoría del cuento maravilloso romántico. El ensayo de Fehér tiene una finalidad doble: criticar la *Teoría de la novela* de Georg Lukács y desarrollar al mismo tiempo su propia teoría desde la crítica. En contraposición a Lukács, que consideraba el surgimiento de la novela como problemático porque no podía (como la épica) aportar resolución, Fehér es más positivo e incisivo acerca de los orígenes y el futuro de la novela, porque no se agarra de una idealización formal de la épica más clásica, ni sostiene que la representación de la totalidad dentro de una estructura armónica contenga valores morales y estéticos superiores *per se.*

> "Lo 'amorfo' de la novela y su 'carácter prosaico' se corresponden estructuralmente con el progreso amorfo y caótico a través del cual la sociedad burguesa aniquilaba las primeras islas de sustancia humana pro-

ducida, mientras también generaba un mayor desarrollo del poder de la especie. Así, la novela expresa una etapa en la emancipación humana no sólo en su contenido (es decir, en las nociones de colectividad estructurada por sus categorías) sino también en su forma. La forma de la novela no podría haber existido sin la aparición de las categorías de sociedad 'puramente social', y el nacimiento de esta sociedad es un enriquecimiento, incluso si tenemos en cuenta la evolución desigual que produce."(25)

Fehér no denomina problemática a la forma de la novela sino que más bien se centra en los problemas objetivos causados por un cambio del sistema socio-económico que aportó en gran medida a la emancipación humana, por un lado, y condujo a formas capitalistas de reificación y fetichismo, por otro. Así, es la *ambivalencia* del capitalismo temprano lo que constituye la naturaleza de la novela:

"Metodológicamente, todo esto fuerza al análisis general de la novela como un nuevo género épico equivalente a la épica clásica para desarrollar 'en dos frentes'. Primero, en una detallada confrontación con la épica clásica, debe probar que la novela provoca un *aumento de emancipación*, a pesar de la pérdida de la especificidad y de la simetría formal de la épica. Segundo, debe demostrar la ambivalencia y la pugna por independizarse de aquellos elementos que dentro del marco del fenómeno social burgués ya no pueden lograr una alta satisfacción artística... La novela nació en una sociedad sin comunidad; la estructura de su mundo no es comunitaria. El mundo de la novela no es sustancial (para usar el término de la *Teoría de la novela*). Está dominado por la *dualidad del yo y el mundo exterior*. Esta dualidad implica que el individuo no es ni la personificación directa de las fuerzas prevalentes en la esfera descrita de existencia, ni están las propias objetivizaciones del héroe dadas de inmediato, en formas que puedan ser apropiadas y usadas. Ésta es la fuente de los dilemas, pero no es en principio 'problemática'" (págs. 50-51).

Después de exponer este argumento, Fehér analiza todos aquellos aspectos de la novela que reflejan su naturaleza ambivalente: el impulso del protagonista a construir su propio mundo, la dualidad del yo y el medio ambiente, la exclusión de la esfera pública, el *rol* de la coin-

cidencia y el individuo fortuito. Esencialmente, ve todas las novelas burguesas que pueden ser consideradas significativas (es decir, con algún aporte cultural) como formuladoras de una pregunta básica y crucial: "¿Qué puede hacer el hombre de sí mismo?" El hecho mismo de que la novela *pueda* imaginar (por oposición a la épica) la posibilidad de que un ser humano controle su destino "representa un elemento humanitario que va más allá de la función que cumple la épica" (pág. 67). Por otra parte, en relación directa con el Siglo de las Luces y el crecimiento de la empresa de libre mercado, la novela problematiza la búsqueda de libertad del individuo cuyas elecciones y alternativas están regidas por accidentes de competencia y lucha, y por la calidad de su *actividad*. De allí que Fehér usara el término "fortuito" para describir al protagonista moderno cuyas acciones están regidas por el azar. Uno podría situar el problema central de la novela de esta manera: el individuo fortuito está destinado a ser libre en un reino donde la libertad es ilusoria. La educación del héroe con miras a las condiciones de socialización en un mundo fetichizado también permite que el lector tome más conciencia del proceso que determina las alternativas para *hacerse uno mismo en el mundo real*. La estructura de la novela está regida entonces por la dialéctica de lo que está predeterminado y de lo que puede ser modificado dentro de los límites de un marco predeterminado de actividad. La resolución de la contradicción entre la emancipación y la reificación en la novela es predicada en fuerzas socio-económicas que están permanentemente cambiando y moviéndose hasta constituir una nueva forma de épica. Para el presente, el logro de la novela radica en su negativa a dar forma armónica a las incongruencias y disparidades que acosan el instinto humano de realizar un mundo con condiciones no alienantes.

El surgimiento de la novela burguesa es aproximadamente paralelo al surgimiento del cuento maravilloso literario en Europa. Seguramente, en Alemania, el cuento maravilloso romántico asume una función en relación con el cuento folclórico y la necesidad de la clase burguesa emergente, similar a la de la novela en relación con la épica y los intereses de la burguesía. Por lo tanto, mucho de lo que Fehér escribió sobre la novela es aplicable al cuento maravilloso. Naturalmente, hay que hacer distinciones genéricas, pero será útil indicar dónde las ideas son aplicables y dónde podrían deformar una teoría del cuento maravilloso romántico.

Primero que nada, el cuento maravilloso romántico es una cabal confrontación con el cuento folclórico "clásico" y demuestra que hay un aumento de emancipación humana en el cuento maravilloso, a pesar de la pérdida de simetría formal y de armonía social del cuento folclórico. Lo amorfo del cuento mismo y la actividad del protagonista principal, un individuo fortuito, indican esto. Mientras uno se maravilla por la composición altamente estética y la clara finalidad de los cuentos folclóricos, que dan lugar a finales "felices" y "hermosos", uno se desconcierta por lo amorfo, por la aparente falta de diseño y los finales abiertos del cuento maravilloso romántico. Tal vez deberíamos decir "desafiado". De hecho, el cuento maravilloso romántico es un *desafío* para el cuento folclórico y también para el lector. Desde un punto de vista puramente estético, el cuento maravilloso romántico es revolucionario. Refuta la composición apretada de un cuento folclórico más orientado al feudalismo, para articular las necesidades y los gustos de una crítica burguesa de vanguardia tanto de la naturaleza arcaica de las sociedades feudales, como del racionalismo utilitario de la burguesía emergente. Lo ilimitado de su forma y los finales problemáticamente abiertos sugieren posibilidades de emancipación humana que podría *llevarse a cabo* en mundos (utopías) donde se honre a la creatividad y a Eros. Lo que es llamativo del cuento maravilloso romántico en su comienzo es que los románticos completaron los símbolos, los motivos y los temas del cuento folclórico, para trascender las nociones conservadoras de la nobleza y de la burguesía. Por eso los primeros románticos se volvieron tan críticos de Goethe y Schiller, que abandonaron sus posiciones primeras y más radicales del *Sturm und Drang* y aspiraban a integrar sus nociones progresistas dentro de las instituciones de la aristocracia ilustrada. *Klingsohrs Märchen* de Novalis era en parte una respuesta al *Märchen* de Goethe y un esfuerzo utópico por trascender las instituciones limitadas del conservadurismo aristocrático y burgués. Lo mismo se puede decir de los esfuerzos de Wackenroder y Tieck, y de los últimos cuentos maravillosos de Brentano, Eichendorff y Hoffmann con algunas calificaciones. Por cierto, que es posible argumentar desde el punto de vista de Fehér que el cuento maravilloso romántico tenía que desarrollarse en dos frentes: (1) en confrontación con el cuento folclórico tradicional; (2) en conflicto con las tendencias explotadoras y los intereses de la burguesía alemana, en conflicto con la aristocracia.(26)

Aquí es importante que seamos más específicos que Fehér y señalemos la naturaleza particularmente *alemana* del dilema romántico. Al

describir la idiosincrasia de los alemanes, particularmente de la burguesía alemana, los marxistas han utilizado a menudo el término *Misère* para referirse al modo miserable en que el tercer Estado alemán quedó mutilado durante los siglos XVI y XVII, y se dividió en sí mismo. El resultado fue que, a diferencia de la francesa y de la inglesa, la clase media alemana buscaba formas de comprometerse con la nobleza que le permitieran participar del gobierno y salvaguardar sus intereses creados. En definitiva, estos compromisos han llevado a la dependencia de la burguesía del Estado, más allá de la forma que tomara, y a la perversión de la esfera pública de la burguesía.(27) Fue característico de la burguesía alemana el esfuerzo por la diligencia (*Tuchtigkeit*), el deber y la moralidad para establecer una esfera pública consistente en estructuras institucionalizadas que facilitaran un discurso racional de una manera formal democrática, es decir, asambleas públicas, escuelas, teatros, diarios, sitios de reunión, etc. La formación de la esfera pública burguesa a fines del siglo XVIII fue un resultado positivo del movimiento burgués de la Ilustración, pero, al mismo tiempo, la manera en que se estableció también indicaba cómo las ideas de la Ilustración podían ser traicionadas. No la revolución sino el compromiso y la adaptación eran las claves decisivas de la esfera pública burguesa alemana. Los patricios de clase media, los agremiados, los empresarios y los intelectuales en general se aliaban con la nobleza para conservar los intereses de la autoridad monárquica y para reprimir los levantamientos de los campesinos, aprendices y viajantes. Sin duda, el movimiento conservador de la burguesía y la nobleza se intensificó cuando la Revolución en Francia se transformó en una dictadura. Las Guerras Napoleónicas permitieron a las clases gobernantes hacer parecer que en la raíz de la opresión alemana de los pueblos estaban los franceses, y hacer falsas promesas de gobiernos democráticos y de participación del pueblo si éste luchaba contra los opresores "franceses". En cualquier caso, el *rol* de la burguesía alemana durante el período romántico llevaba a la *estabilización* de la sociedad en transición del feudalismo tardío al capitalismo temprano y a un refuerzo de la autoridad aristocrática.

Como ha notado Helmut Böhme:

> "Alemania experimentó la Ilustración sólo como absolutismo, y eso tuvo sus consecuencias. Sobre todo, por el 'despotismo ilustrado' la chispa de 1789 no provocó una explosión en Alemania. Como sustentadores convencidos de reformas gubernamentales, los miembros del tercer

Estado no deseaban un altercado radical con la nobleza y la Iglesia. Querían (conscientes de los esfuerzos de los príncipes para eliminar las peores condiciones del *ancien régime* por ellos mismos) una monarquía constitucional en la cual el gobierno brindara posibilidades de desarrollar la industria, mantuviera a raya a los curas, irrigara las zonas pantanosas, hiciera escuelas estatales, se hiciera cargo de los pobres, protegiera a los pobres de los ricos, a los campesinos de los aristócratas, y a los trabajadores de quienes heredaban riquezas. En otros términos, querían un estado burocrático (*Beamtenstaat*) que no fuera manejado en forma corrupta, sino de acuerdo con principios 'racionales'."(28)

Böhme aclara que, si bien la revolución industrial no había avanzado tanto en Alemania como en Inglaterra y Francia, las condiciones socio-económicas de Alemania no eran "subdesarrolladas". Eran diferentes, y la diferencia dependía de cómo las clases medias absorbían y elaboraban los principios de la Ilustración y los desarrollaban dentro de un sistema de absolutismo. Así, mientras el modo de producción fundamental seguía siendo agrario durante el siglo XVIII, las actitudes y conductas sociales en los centros urbanos de los principados alemanes cambiaban y producían un cambio en el orden social de la monarquía iluminada y un cambio gradual en la tecnología industrial. Esta transición del feudalismo al capitalismo no estuvo marcada en Alemania por un violento *coup d'état*, como en Inglaterra y Francia. Sin embargo, los estados alemanes no podrían haber funcionado social y económicamente a fines del siglo XVIII sin dar más privilegios a la burguesía y, a medida que el tercer estado asumía más control y autoridad en los estados autoritarios de los príncipes, se iban sembrando las condiciones económicas de un "futuro mejor" bajo el capitalismo industrial. Las ganancias y la acumulación de capital por parte de la clase burguesa estaban justificadas por una racionalidad utilitarista (como opuesta a los principios verdaderamente igualitarios de la Ilustración) y por un moralismo hipócrita pulido por el *ethos* protestante del trabajo, que recibía plena articulación en las novelas familiares de este período, las obras de Iffland y Kotzebue, y los cuentos didácticos que estaban teniendo una amplia distribución. Las energías y capacidades del desunido y dividido pueblo alemán fueron aprovechadas por los "estados burocráticos" en nombre del nacionalismo y de la libertad, para enfrentar a la tiranía de los franceses o algún otro invasor extranjero, pero en realidad la emancipación concedida al pueblo por los "aristócratas ilustrados" desde arriba, con ayuda de la burguesía, llevó a nuevas formas de esclavitud.

Los románticos alemanes eran propensos a quedar expuestos a formas viejas y nuevas de esclavitud. Esto no quiere decir que tuvieran en el corazón los intereses de la gente común. Pero hay una tendencia a olvidar (especialmente entre los críticos que gustan de desprestigiarlos) que los románticos fueron en su primera etapa artistas *con preocupaciones sociales*,(29) que en general apoyaban los principios de la Revolución Francesa, a veces escribían ensayos, artículos o comentarios acerca del Estado, recibían entrenamiento legal y asumían posiciones que tornaban imperativo que se interesaran por los debates acerca del gobierno. Además de las prácticas y aspiraciones vocacionales, la Revolución Francesa, las Guerras Napoleónicas y los gobiernos cambiantes, todo contribuía a la concepción de utopías en sus obras, que deben considerarse como reflexiones críticas sobre las condiciones existentes. Como el cuento folclórico trataba inevitablemente del poder y cómo ordenar la propia vida dentro de un reino que se parecía en gran medida a una jerarquización medieval, era natural para los románticos reutilizar este género con sus propias finalidades, particularmente porque ellos querían clarificar la situación ambivalente que les causaba tanta aflicción. Es tonto pensar en los románticos como escapistas. Su aflicción estaba relacionada con la miseria común del pueblo alemán, y aspiraban a evocar algo a lo cual el pueblo alemán pudiera responder. En la tradición de los escritores del *Sturm und Drang*, la *protesta literaria* de los románticos no estaba hecha solamente en representación de ellos, sino que expresaba las necesidades de los oprimidos. Sus esfuerzos se hacían en nombre del movimiento nacional burgués de Alemania, que no se dio cuenta de que su potencial revolucionario había sido descargado por la Ilustración.

Sin embargo, el cuento folclórico mismo fue revolucionado para permitir a los románticos representar la naturaleza ambivalente del surgimiento de las ideas ilustradas, el racionalismo y la libre empresa. Este compromiso era tanto consciente como inconsciente y representaba uno de los mayores logros de los románticos. Desde un punto de vista estético, el cuento maravilloso romántico fue concebido para un pequeño público burgués lector, y tenía la intención de *cuestionar y problematizar* el estado del lector, es decir, la situación objetiva y subjetiva del lector. El largo y la forma de un cuento eran arbitrarios, siempre

que el cuento tomara como punto de partida un cuento folclórico u otro tipo de *Kunstmärchen*. La composición de cada cuento maravilloso tenía sus raíces en la configuración social de ese período. Obviamente, entonces, cada cuento requiere su propio análisis específico, porque sus perfiles están marcados históricamente. Dada su sutil dimensión literaria y su grado de especificidad histórica, el cuento maravilloso no puede modificarse y remodelarse de la forma en que lo ha sido el cuento folclórico. En otros términos, puede tener características atemporales o universales como el cuento folclórico, pero sus orígenes históricos deforman e incluso limitan de un modo positivo su atractivo universal. El cuento maravilloso romántico marca una *ruptura* histórica, tanto en su forma como en su contenido, en la tradición literaria. La postura subjetiva del autor *vis-à-vis* los cambios de este período establece el clima y la disposición del cuento. Lo que es notable del surgimiento del cuento maravilloso es que se pueden hacer generalizaciones válidas más allá de las características singulares de cada cuento. Estas generalizaciones demuestran hasta qué punto los autores románticos participaban en un experimento de vanguardia y cómo contribuían con él.

Comenzando con el modelo del cuento romántico, podemos notar las siguientes características que lo distinguen del cuento folclórico.

(1) Aunque no hay una forma o estilo prescrito para el cuento maravilloso, la mayoría usa un cuento folclórico u otro cuento maravilloso como punto de partida para dar expresión a la configuración social de la época. La mayoría de los estilos son informados por la configuración social y las expectativas del público, y los cuentos son de final abierto, si no enigmáticos.

(2) La narración suele ser multidimensional, en oposición a la perspectiva concreta unidimensional del cuento folclórico. La imposibilidad de saltar la brecha entre el yo y la existencia es reforzada. Esto incrementa las dualidades antagónicas que reflejan los temas fundamentales de la soledad, la alienación y el fetichismo.

(3) Para anunciar la emancipación del yo, la victoria de la lucha de la Ilustración, el cuento maravilloso coloca en exposición el inusual potencial de la imaginación. En lugar de la escasa descripción del cuento folclórico, hay una representación más elaborada de los mundos internos y externos, inusual uso de esquemas de colores, y el reverso de los requisitos tradicionales intentan extrañar al lector: hacer

que lo familiar parezca extraño, de manera que el lector se vea compelido a tener un acercamiento más crítico y creativo a la vida cotidiana.

(4) El protagonista, generalmente un varón, está descolocado, se queda sin casa en un mundo sin comunidad. Su objetivo es trascender el mundo alienante (es decir, buscar o incluso crear un nuevo mundo que responda más a sus necesidades). El protagonista a menudo es un artista. Al menos, está asociado a la creatividad. La naturaleza creativa del protagonista, el potencial del individuo para desarrollarse naturalmente, está en peligro de ser *confinada*, regulada o manipulada. La búsqueda del héroe, su curso de movimiento, se caracteriza por un activo cuestionamiento de qué hace el hombre, lo cual sugiere su anverso: ¿cómo puede el hombre crear una sociedad de manera de saber y controlar las fuerzas que actúan sobre él? El objetivo del cuento maravilloso es humanístico, pero no en un sentido impreciso. Es específico y concreto en su interés antropomórfico. En un momento en que las relaciones humanas constitutivas del orden del trabajo y del juego estaban siendo administradas, racionalizadas e instrumentadas, en preparación de un nuevo modo de producción industrial, los románticos aspiraban a humanizar la sociedad revelando los peligros de una reificación (*Verdinglichung*) creciente y oponiéndose a esas fuerzas opresivas que bloqueaban el desarrollo y el gobierno de sí mismo. El héroe burgués del cuento maravilloso romántico no es de ninguna manera un revolucionario, pero representa la última negativa humana a transformarse en un diente de la rueda de la creciente regulación del Estado, la industrialización y la burocratización.

(5) Raramente hay un cuento maravilloso romántico con final feliz y, si lo hay, éste no es imaginado en este mundo sino en otro. La utopía del otro mundo ofrece una crítica de y alternativas a las condiciones del mundo real del autor y del lector.

(6) La configuración del conflicto y la dualidad insalvable sugiere, para volver a Nitschke, que la participación en el proceso social se ha vuelto difícil y que la confrontación es necesaria para permitir el desarrollo humano. La configuración revela la ambivalencia del nuevo orden temporal-corporal. Brinda un nuevo espacio para que el protagonista se mueva en él, y el tiempo es elevado hasta transformarse en el dueño de su destino, pero las relaciones temporales y corporales confinan la emancipación dentro del Estado administrado, las condiciones socio-económicas del gobierno monárquico ilustrado. Al protagonista

a veces se le pide que se venda de alguna manera a un orden social represivo y regulado, o que traicione y abandone su valor de verdad. Sea cual sea el caso, se lo pone frente a fuerzas degradantes y deshumanizantes. Su resistencia sigue siendo la clave para entender el impulso revolucionario del cuento maravilloso romántico.

III

Cuando el cuento maravilloso literario se separó del cuento folclórico y asumió su propia forma durante los siglos XVI, XVII y XVIII en Europa, estableció ciertos parámetros dentro de los cuales se movieron los románticos. En otras palabras, a pesar de las grandes diferencias entre los escritores románticos en términos de sus estilos, sus preocupaciones y sus ideologías, por lo común participaban en el desarrollo de un nuevo género que estampaba el carácter del orden social en su transición del feudalismo al capitalismo temprano. Así, compartían formalmente lo revolucionario de una forma de arte más antigua y sustancialmente reflejada en la nueva configuración social a través de la nueva forma del cuento maravilloso. En particular, como artistas o, para ser más exactos, como escritores profesionales confrontados por el fracaso del sistema de patronazgo feudal, recibían poco apoyo financiero de las editoriales burguesas que reemplazaban al patronazgo feudal. De allí que adquirieron conciencia precisa de la ambivalencia de la libertad cuando las fuerzas socio-económicas establecieron nuevos estándares de producción que llevaron a estos artistas a los márgenes de la sociedad.(30) No es que llevaran a lo que uno podría llamar existencias marginales, pero surgieron contra, *fueron confrontados por y confrontaron* los sólidos márgenes de la nueva configuración social. El racionalismo utilitario y el moralismo hipócrita, las ganancias y la acumulación, la censura estatal y la estricta administración de la producción y el comercio, la explotación y la alienación: éstas eran las condiciones de vida que establecieron los márgenes de la existencia de los románticos y también fraguaron los parámetros del cuento maravilloso romántico.

La situación del escritor profesional(31) requiere cierta amplificación antes de que empecemos a examinar en detalle el cuento maravilloso romántico. Como bien sabemos, Lessing fue el primer *profesional* prominente de Alemania cuyas experiencias como "freier Schriftsteller" prefiguraron generaciones de escritores burgueses hasta el siglo

XIX. El hecho de que los editores de los siglos XVIII y XIX no pudieran pagarles lo suficiente a los escritores para permitirles vivir de su arte, es decir, de su producción, obligaba a la mayoría de éstos a tener dos profesiones. Hablando en general, los escritores tenían trabajos de maestros, bilbiotecarios, funcionarios del Estado, abogados o secretarios privados, solamente para ganar dinero para vivir. Al mismo tiempo, eran activos críticos, editores y poetas, lo cual les daba poco dinero. En una situación, tenían que acomodarse a los dictados de un sistema que despreciaban. En la otra, eran libres para expresarse y para buscar lo que deseaban en gran medida. Sin duda, entonces, el arte y el artista eran descritos como "divinos". Y ésta no es una noción elitista. Si comprendemos las condiciones materiales concretas bajo las cuales trabajaban los románticos (la división de sus vidas relacionada con la división del trabajo y el surgimiento de la esquizofrenia), se torna comprensible que la vocación del artista representara una aspiración libre, una dedicación total de los propios poderes para producir la satisfacción propia y la unidad con las condiciones objetivas, y que el reino del arte representara una esfera en la cual se pudieran explorar las posibilidades de superar la alienación y la explotación.

A medida que estaba más claro para los románticos que sería imposible lograr condiciones no alienantes en la sociedad alemana, se distanciaban más y más de los diligentes esfuerzos de la ciudadanía para acomodarse a las formas de la racionalización socio-económica que fomentaban la dominación de la nobleza. Nuevamente, esto no se debía al "elitismo" de los artistas sino a su desilusión con los cambios que se estaban produciendo. Ni buscaban vuelo en su arte desde sus ocupaciones cotidianas, ni eran inmunes a las fuerzas de co-optación. Como sabemos, todos actuaban en posiciones mundanas como abogados, secretarios privados, maestros, jueces, granjeros y demás, y estaban obligados a asumir compromisos por los que se odiaban o que aceptaban luego con resignación. Veían la deficiencia de la sociedad como relacionada con su propia deficiencia, como han sugerido algunos críticos: nadie hubiera negado el valor en general compensatorio del arte. Su arte asumía proporciones "divinas" y altos valores porque era una elaboración de su crítica directa de la sociedad que compartían los escritores burgueses progresistas a fines del siglo XVIII. Como J. J. Heiner ha señalado:

"Fue precisamente el recibimiento crítico de Rousseau en Alemania lo que demuestra que los escritores y sus lectores empezaron a formar una conciencia progresista antifeudal y democrática. Después de hacer sus carreras al servicio de príncipes y la Iglesia, se volvieron contra el Estado y la religión, a medida que se tornaba evidente que los esfuerzos de reformas políticas del despotismo ilustrado no serían suficientes para cumplir los derechos civiles. Su experiencia les demostró que, aun en su versión ilustrada, la monarquía absolutista tendía a conservar los antiguos privilegios estatales de la aristocracia, de la Iglesia y de los gremios. Las esperanzas que los escritores tenían para el futuro eran esperanzas de una Alemania libre, políticamente unida y democrática."(32)

Heiner sostiene que la tendencia progresista de los primeros románticos quedó adulterada por las restricciones religiosas y monárquicas del pensamiento y de los sueños. Hasta cierto punto, esto es cierto, pero es irrelevante cuando consideramos que los *impulsos antiautoritarios* de los románticos predominaban incluso cuando éstos asumieran grandes compromisos con el Estado y la Iglesia. (Incidentalmente, esto se puede ver en el caso del compositor del romanticismo tardío Richard Wagner.)

Los románticos eran *realistas* en contacto con las fuerzas que los dividían a ellos y a Alemania al mismo tiempo, y el valor de sus obras radica en la manera en que podían ilustrar su situación ambivalente en Alemania. Las soluciones eran imposibles. Se esperaba que hubiera alternativas para el futuro. Los reinos utópicos, si eran designados en sus cuentos maravillosos como monárquicos, republicanos o cristianos, eran *otros* y no los regímenes autoritarios y opresivos de Alemania, y apuntaban a condiciones no alienantes. Las fuerzas dominantes en estos reinos no eran los pueblos mismos, sino Eros y el arte. Aquí hay que entender a Eros en el sentido freudiano de "instinto de vida". Y, como Herbert Marcuse ha señalado, el arte da forma a y puede retener la imagen reprimida de la liberación que viene del elemento erótico de la fantasía. Este elemento apunta a una "realidad erótica" en la cual los instintos de vida lleguen a descansar en satisfacción sin represión. Éste es el último contenido del proceso de fantasía en oposición al "principio de realidad".(33) Lo más importante para los románticos era retener la "imagen reprimida de la liberación". Aquí, otra cita, más larga,

de Marcuse, nos puede ayudar a sintetizar el proyecto de los románticos, particularmente como asumía su forma estética en el cuento maravilloso:

"El desarrollo de un sistema jerárquico de trabajo social no sólo racionaliza la dominación sino que también 'contiene' la rebelión contra la dominación. A nivel intelectual, la revuelta primordial está contenida dentro del marco del normal complejo de Edipo. A nivel social, rebeliones y revoluciones recurrentes han sido seguidas por contrarrevoluciones y restauraciones. Desde las revueltas esclavas del mundo antiguo hasta la revolución socialista, la lucha de los oprimidos ha terminado por establecer un sistema nuevo y 'mejor' de dominación; el progreso se ha dado a través de un mejoramiento de la cadena de dominación. Cada revolución ha sido el esfuerzo consciente por reemplazar a un grupo gobernante por otro; pero cada revolución también ha liberado fuerzas que han 'superado el objetivo', que han luchado por la abolición de la dominación y la explotación. La facilidad con la cual han sido derrotadas exige explicación. Ni la constelación predominante de poder, ni la inmadurez de las fuerzas de producción, ni la ausencia de conciencia de clase aportan una respuesta adecuada. En toda revolución, parece haber un momento histórico en el cual la lucha contra la dominación podría haber vencido, pero el momento pasa. Un elemento de *autoderrota* parece estar implicado en esta dinámica (más allá de la validez de razones como la premaduración y la inequidad de fuerzas). En este sentido, toda revolución también ha sido una revolución traicionada."(34)

Los símbolos antiautoritarios y eróticos de los cuentos maravillosos románticos indican hasta qué punto los románticos tenían conciencia de la "revolución traicionada" en Alemania. La Revolución Francesa, las guerras en suelo alemán, las promesas de los príncipes alemanes: todo llevaba a un nuevo orden social de dominación, pero también "liberaba fuerzas que superaban su objetivo" y que, como veremos, se pueden encontrar en el cuento maravilloso romántico.

Como cubrir todo el desarrollo del cuento maravilloso romántico implicaría un estudio más exhaustivo, he seleccionado seis cuentos escritos entre 1796 y 1820, que dan sustento a las premisas teóricas que he esbozado. Estos cuentos —*Ein wünderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen* de W. H. Wackenroder (1786),

Klingsohrs Märchen de Novalis (1801), *Der Runenberg* de Ludwig Tieck (1802), *Schulmeister Klopstock and seine fünf Söhne* de Clemens Brentano (1814), *Peter Schlemihlís wundersame Geschichte* de Adelbert Chamisso (1814) y *Klein Zaches genannt Zinnober* de ETA. Hoffmann (1818)— representan diversas etapas históricas del movimiento romántico alemán. La mayoría de los estudios acerca del romanticismo han dividido al movimiento en tres períodos: el romanticismo temprano o Escuela de Jena (1798-1801: Tieck, los hermanos Schlegel, Novalis, Schelling, Fichte, Schleiermacher, etc.), el romanticismo medio o Escuela de Heidelberg (1805-1809: Arnim, Brentano, los hermanos Grimm, Eichendorff, etc.) y el romanticismo tardío o Escuela de Berlín (1814-1819: Hoffmann, Chamisso, Fouqué, etc.). Si bien estas divisiones son útiles, no llegan a tomar en cuenta otros grupos e individuos como los románticos Suabos, Kleist, Forster, Görres, Hölderlin y Jean Paul, que participaban del espíritu de este movimiento. En general, me parece más exacto considerar que el romanticismo comprende tres etapas superpuestas de 1796 a 1820: el período teórico e innovador, caracterizado por la experimentación radical; el período folclórico, que llevó a la exploración de la historia y de la tradición nacional; y el período convencional, que redujo los motivos y los temas, originalmente complejos, a fórmulas para un público lector más numeroso. En este sentido, mi selección de cuentos es un esfuerzo por comprender la relación histórica específica de cada cuento con una etapa del movimiento romántico: Wackenroder adelantó en forma y en contenido la gran experimentación de los primeros románticos; los cuentos de Novalis y Tieck son ejemplos de esta gran experimentación; Brentano impregnó al cuento maravilloso de un rasgo *folclórico* alemán; Chamisso y Hoffmann mostraron hasta qué punto las formas ya convencionales del cuento maravilloso igual se podían usar para presentar una crítica única de la sociedad.

Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen (Un hermoso cuento oriental acerca de un santo desnudo) de Wackenroder fue escrito durante los últimos años de su corta vida, cuando estaba bajo coacción.(35) Su padre, uno de los ciudadanos líderes de Berlín y un defensor del racionalismo, se oponía a que fuera músico o artista, y Wackenroder se vio obligado a cancelar sus intentos de escribir. Entre 1792 y 1796, le escribió cartas a Tieck, su mejor amigo, que están plagadas de quejas respecto de las condiciones restrictivas e imprecisas de Alemania, y que también expresaban esperanzas de una

vida mejor, representadas por el arte y la Revolución Francesa. "Sólo la creatividad nos acerca a la divinidad; y el artista, el poeta, es creador. ¡Larga vida para el arte! Sólo él nos eleva por encima de la Tierra y nos hace dignos del Cielo."(36) "No dices nada de los franceses. Espero que no te hayas vuelto indiferente hacia ellos y que te sigan interesando. ¡Oh, si al menos fuera francés! No estaría sentado aquí... Pero, desgraciadamente, nací en una monarquía que luchó contra la libertad, entre personas lo suficientemente bárbaras como para despreciar a los franceses... ¿Qué es la vida sin libertad? Bendigo al genio de Grecia con la dicha de verlo flotar sobre la Galia. Ahora, Francia está en mis pensamientos de día y de noche: si Francia está triste, desprecio al mundo entero y dudo de su fuerza. Entonces, el sueño es demasiado bello para este siglo. Entonces, somos criaturas decadentes y extrañas, para nada relacionadas con aquellos que una vez cayeron en las Termópilas; entonces, Europa está destinada a transformarse en una prisión."(37)

Wackenroder elogiaba el arte de una manera que podría parecer elitista o escapista a algunos críticos, pero hay pruebas en sus obras (38) y en los informes de sus contemporáneos que permiten argumentar que en realidad se oponía a este arte por el arte y que hasta sostenía que las sensaciones subjetivas deben encontrar un idioma universal e ideal para volverse inteligibles y llegar a un público más amplio. El cuento maravilloso era uno de los modos en que Wackenroder podía expresar ese idioma "ideal" su amor por el arte, que haría inteligible su queja respecto de la represión.

Expresado simplemente, *morgenländisches Märchen* es una crítica de Wackenroder al racionalismo utilitarista. Habla de un santo desnudo que deambula de forma extraña desde el firmamento celestial y asume la forma de un ser humano en la Tierra. Hace su casa en una caverna al margen de la sociedad y sufre una decepción: oye la "rueda del tiempo" zumbándole continuamente en los oídos, y queda atrapado en ella. Es decir, pasa la mayor parte de su tiempo haciendo girar una rueda imaginaria, con temor de que algún día se pueda detener. Desprecia y ataca a todos los que se le acercan y cuestionan su tarea, especialmente a quienes se entregan a actividades triviales y mundanas cerca de su caverna. Nada puede impedir que gire la rueda, aunque él quiere más que nada liberarse de ella. Espera especialmente cosas bellas. Entonces, una noche, dos amantes toman un bote en un río, y la armonía de sus almas toca una música tan notable que ahoga el ruido de la rue-

da. Es la primera vez que la música penetra en la residencia solitaria del santo, y lo libera de su forma terrenal. Asciende al cielo, donde asume la forma del genio del amor y la música.

Los comentarios introductorios del narrador del cuento son significativos, pues empieza directamente diciendo que hay criaturas extrañas que en Oriente son honradas como seres sagrados, pero que en su sociedad consideran enfermas. Éste es un ataque explícito a la estrecha mentalidad de los racionalistas de la época de Wackenroder y una defensa de los inconformistas imaginativos. La conducta del santo lo separa del resto de la gente, porque tiene una relación *ambivalente* con el tiempo. Así, el conflicto del santo desnudo presagiaba lo que sería un problema fundamental para los románticos en una época en que el tiempo estaba siendo racionalizado para que encajara en un molde rígido. Como ha notado Henri Brunschwig, los románticos "son muy conscientes del vuelo del tiempo. Sienten que cada momento está lleno de posibilidades, y desesperan por su incapacidad de optar entre ellas, es decir, de excluir lo que ellos no habrían elegido por sí mismos. Pero abstenerse de elegir implica que el paso del tiempo mismo elige por ellos, y esto ensombrece sus almas con una melancolía engendrada en su impotencia para afectar el vuelo del tiempo. Esta sensación está en las raíces de su filosofía. Lo que en verdad les vendría bien es vivir varias vidas al mismo tiempo... Esta sed insaciable, esta sensación celosamente alimentada de que el alma y el cuerpo deben ser siempre libres de romper cualquier compromiso, este odio a lo finito: todo lleva al vuelo eterno hacia un ideal aun más distante y aun más exaltado de unos opuestos en una imposible, inhumana y milagrosa perfección, quitando así la necesidad de elegir".(39) El cuento de Wackenroder es prácticamente un paradigma artístico de la noción del tiempo de los románticos. El santo sólo se puede salvar a través del amor y la música, que lo elevan por sobre la monotonía de un tiempo regulado. Se libera y avanza hacia un ideal de tiempo infinito. Este ideal sirve como un contraste positivo de la realidad mundana que está asociada a las imágenes de restricción y regulación forzada. También es indicativo de la búsqueda romántica de volverse dueños del tiempo. Por eso la música y el amor son los dos componentes más importantes de la visión utópica. Ofrecen compensación por el déficit de una realidad regulada, en el hecho de permitir la libre expresión del espíritu del santo. Sus energías creativas, mantenidas a raya por la rueda del tiempo, se descargan y encuentran su genio en otro mundo.

IOTECA

La posición asumida por el santo desnudo con respecto a la rueda del tiempo y a los otros personajes del cuento revela la actitud crítica de Wackwenroder hacia la actividad dominante de su época. La aplicación y la conducta regulada que beneficiaban a los gobiernos autoritarios establecían las bases para un modo de vida que él, Tieck y los otros primeros románticos rechazaban. Particularmente en Prusia, los principios de la Ilustración se habían vulgarizado en extremo y eran utilizados para racionalizar la dominación arbitraria del Estado. De ahí que la conducta ambivalente del santo hacia el tiempo es interesante, pues refleja el dilema de Wackenroder. Como hijo de la Ilustración, ha llegado a las nociones de razón y regulación. Sin embargo, para percibir cuánto se aplicaban estas nociones ilustradas al espíritu creativo del hombre esclavizado, buscaba formas alternativas de comportamiento. Entonces, en forma encapsulada, el cuento de Wackenroder expone las necesidades de una generación joven de intelectuales que aspiraban a superar las contradicciones de su tiempo a través de su espíritu crítico y su conducta opositora. Es más, su cuento maravilloso se separa radicalmente, en su diseño, del cuento folclórico. Ya no hay reyes, reinas, luchas por el poder y la riqueza, el matrimonio y el ascenso de estatus social. En lugar de ello, tenemos un extranjero que *sigue siendo* un extranjero, un artista, que se transforma en el genio del amor y la música. No se busca el poder sino más bien la libertad y condiciones no alienantes. A medida que toma forma, el cuento es una celebración de la imaginación, en protesta contra la existencia banal a la cual los seres terrenales están condenados. A diferencia del cuento folclórico, aquí el narrador editorializa y muestra una simpatía especial por el protagonista. La suya es una perspectiva que ve lo ejemplar en una conducta no conformista. De allí que, nuevamente por oposición al cuento folclórico, el final queda abierto. El objetivo infinito, aunque se lo alcance, no puede lograrse en la Tierra. Las condiciones no están aún maduras para que individuos como el santo sean aceptados en la sociedad de la rueda del tiempo.

La mayoría de las obras de Wackenroder en *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* y *Phantasien über die Kunst* se pueden considerar un preludio de la gran experimentación de los primeros románticos. Por cierto, Novalis era mucho más experimental, abstracto y erótico y, en este sentido, mucho más revolucionario, que Wackenroder. Constantemente buscaba asumir una posición radical en sus poemas, ensayos, novelas y cuentos maravillosos, y el hecho de que hiciera numerosos comentarios enigmáticos y contradictorios no

lo apartaba de su esfuerzo fundamental por concebir un reino *en oposición* a la posición de la aristocracia decadente.(40) Su formación pietista, el apoyo de la Revolución Francesa y el serio estudio de la filosofía idealista lo llevaron a depositar conscientemente mucha fe en el potencial democrático de la fuerza de voluntad y la creatividad humana. Su desilusión ante el fracaso alemán de realinear la sociedad en direcciones más igualitarias lo llevó a manifestar ideas de gobierno y auto-gobierno que pudieran sentar las bases para satisfacer condiciones más armoniosas y para establecer los derechos de los seres humanos como criaturas humanas.

> "La igualdad absoluta es el mayor ardid posible (el ideal) pero no natural. Según su disposición natural, los seres humanos son sólo relativamente iguales (lo cual corresponde a la vieja inequidad): el más fuerte también tiene derechos más fuertes. Así, los seres humanos son, por su disposición natural, no libres sino, más bien, más o menos limitados. Hay pocos seres humanos que sean seres humanos; ésta es la razón por la cual hay tanta dificultad para establecer los derechos de los seres humanos, como verdaderamente existentes.
> Sed seres humanos, y entonces los derechos de los seres humanos recaerán sobre vosotros."(41)

La mayor parte de su obra creativa terminada en los últimos tres años de su vida (1798-1801) tenía por objetivo *humanizar* a los seres humanos, y no hay duda de que el cuento maravilloso asumió el lugar más importante entre sus escritos radicales: "El genuino escritor de cuentos maravillosos es un vidente del futuro. (Con el tiempo, la historia debe transformarse en un cuento maravilloso; alguna vez se volverá otra vez lo que fue en sus comienzos.)"(42)

En los tres cuentos maravillosos más importantes de Novalis (*Hyazinth und Rosenblüte* de *Die Lehrlinge zu Sais,* el *Atlantisdingen* y *Klingsohrs Märchen,* de *Heinrich von Ofterdingen*) subyace la misma noción del tiempo desarrollada por Wackenroder. El tiempo regulado debe ser elevado de manera que el espíritu creativo se pueda liberar para reordenar el universo más en armonía con las necesidades eróticas de los seres humanos. Para que la historia sea escrita por el hombre, los componentes ordenados del tiempo restrictivo deben desintegrarse, y emergerá a partir del caos un nuevo principio creativo para dar forma a un mundo nuevo. Sin embargo, esto no sucede fácilmente. Como dice Sophie al final de *Klingsohrs Märchen*: "El nuevo mundo nace del dolor, y las cenizas se disolverán en lágrimas y se transformarán en la bebida de la vida eterna."(43) La línea de acción de *Klingsohrs Märchen* se caracteriza por la desubicación, el desorden y la confrontación. La fuerza principal del conservadurismo y la petrificación es el Escriba, que está siempre asociado con la Ilustración vulgar. Es aquel que controla a los hiladores del destino, mata a Sophie e intenta legislar cómo debería conducirse la vida según principios racionales. Sólo en confrontación con el Escriba puede advenir un nuevo mundo, y es Fable (el arte) quien enlaza el amor (Eros), la paz (Freya) y la sabiduría (Sophie) para conquistar al Escriba y unir tres reinos diferentes. En consecuencia, surge un nuevo mundo, pero es un mundo trascendente, un mundo aparte que sirve como medida del verdadero mundo del lector. Las inclinaciones *ideales* de este mundo del cuento maravilloso, sin embargo, tienen el objetivo de ser las dimensiones *históricas* posibles del mundo real, pues sabemos que Novalis consideraba que la historia se transformaría en un cuento maravilloso. Claramente, su cuento maravilloso es progresivo y no tiene nada que ver con los conceptos medievales y el absolutismo. Tampoco Novalis es poco realista en sus expectativas. El mundo será como son los seres humanos, y la naturaleza erótica del reino nuevo se hace convincentemente manifiesta. La conducta que exhiben Fable, Eros, Freya, Arctur, la madre, el padre y Sophie revela un modo sensual de relacionarse que permite respeto mutuo y humildad. Cuando Eros pierde el control, es Fable (es decir, el arte) quien devuelve los instintos de vida a sus cabales, les da forma, les da paz (Freya). Primero, hay que establecer condiciones no alienantes para que los seres humanos se vuelvan humanos, para que el Estado alcance lo que humanamente satisfaga las necesidades de esos mismos seres humanos. Así, *Klinsohrs Märchen* nos da una lección acerca del futuro: "La naturaleza será moral cuando haga lo que el arte quiere a partir del verdadero amor por el arte, cuando se entregue al arte, y el arte será moral cuando viva y trabaje por la naturaleza, a partir del verdadero amor por la naturaleza. Ambas cosas deben darse simultáneamente, por propia elección, en su propio nombre, y por elección de otro y en nombre de otro. Deben juntarse en sí mismas la una con la otra.

Cuando nuestra inteligencia y nuestro mundo estén en armonía, seremos como Dios."(44)

El diseño estético de *Klingsohrs Märchen* intenta mostrar la naturaleza divina del arte y de la creatividad de los seres humanos. A Novalis le gustaba decir que transformarse en un ser humano es un arte, y su énfasis en el *rol* sublime del artista no tenía nada que ver con el elitismo. Con bastante claridad, admitía que la sociedad era un artefacto, es decir, un producto de fabricación humana, y la naturaleza (el medio ambiente y la naturaleza humana) debía ser moldeada de manera que la inteligencia humana diera rienda suelta a los impulsos elementales de la naturaleza y construyera principios democráticos e igualitarios para el comportamiento social. En *Klingsohrs Märchen*, el hilo de la acción tejida por Fable construye la tela de un mundo nuevo que une un "genuino amor por la naturaleza" con un "genuino amor por el arte". El centro del cuento está en Fable, que "ama y trabaja por la naturaleza"; es decir, se esfuerza por comprender la esencia de todas las cosas con el fin de originar un sentido de justicia y equilibrio. Sus respuestas a la esfinge revelan hasta qué punto ella es capaz de cumplir esta tarea:

"—¿Qué es más súbito que la iluminación?

—La venganza —dijo Fable.

—¿Qué es más efímero?

—Una profesión ilegítima.

—¿Quién conoce el mundo?

—Quien se conoce a sí mismo.

—¿Cuál es el eterno secreto?

—El amor.

—¿Dónde podemos encontrar el amor?

—Con Sophie."(45)

Aquí debemos extendernos sobre la noción de Novalis del amor si queremos entender cómo se relaciona con la creatividad y acentúa el patrón estético del cuento. En su libro *Weiblicher Lebenszusammenhang*, Ulrike Prokop hace esta significativa observación:

> "Como los primeros románticos, el joven Hegel ve el modelo de instituciones no alienantes en el ejemplo del amor como relación comunicativa. Así, interpreta el concepto del amor cristiano como aquel libre del flujo de necesidades e intereses sociales que no requieren de la reglamentación de instituciones legales, pues surge del acuerdo espontáneo. Hegel describe el amor como un principio que derriba barreras y crea relaciones vitales entre los seres humanos y, a raíz de ello, también torna verdaderamente vivos a los seres humanos... El amor es la expresión del concepto burgués-revolucionario del ser humano universalmente desarrollado y de las relaciones que éste mantiene. Éste es aún el tema de la protesta romántica: el amor, como reconciliación en el reconocimiento dialéctico del otro, en la cual el yo se vuelve a reconocer, no está limitado a la familia."(46)

El cuento maravilloso de Novalis da plena expresión a esta noción del amor romántico. Freya se desespera porque las condiciones del reino de Arctur se han petrificado. En el reino burgués sobre la Tierra, Eros está todavía en su infancia y no sabe cómo controlar sus impulsos instintivos. De todas maneras, hay al principio una hermosa imagen de comunicación sensual, fluida y erótica, entre el padre, Ginnistan, Sophie y la madre. Todo esto se destruye una vez que Eros se va con Ginnistan al reino de Arctur, y una vez que el Escriba encarcela y destruye a los miembros de la familia. La función artística de Fable es superar las barreras del racionalismo instaladas por el Escriba para que pueda haber amor libre. Esto no debe entenderse en el sentido de libertinaje. Como la mayoría de los primeros románticos, Novalis se oponía al amor como posesión, y quería abrir canales para que el amor pudiera consistir en verdadera comunicación y respeto por las necesidades de los otros. A su vez, esto permitiría el reconocimiento del yo y el libre desarrollo de sí. Para que esto ocurriera, había que destruir y reemplazar las antiguas formas de conducta. Así, el conflicto con el Escriba es en efecto la lucha del romanticismo contra las restricciones de la Ilustración vulgar.

Al igual que Wackenroder, Novalis concibe el movimiento del cuento maravilloso como un proceso de autorrealización y creatividad. El amor y el arte pueden florecer solamente si aparece un nuevo orden temporal-corporal. Así, el patrón estético depende del movimiento constante entre diversos reinos y consiste en asociaciones metafóricas con términos viejos y nuevos. Novalis completó conscientemente cuentos maravillosos y el *Das Märchen* de Goethe. La compleja red de figuras míticas y alegóricas se resiste a una interpretación exacta, pero

el proceso creativo de Fable deja en claro que el trabajo artístico del cuento maravilloso refleja críticamente la *artificialidad* reificada de las relaciones humanas de la sociedad a fines del siglo XVIII. Paradójicamente, las relaciones artísticamente concebidas del cuento maravilloso de Novalis (sensuales, de libre fluir, democráticas) son más naturales que las de la sociedad real. Ésta es la misión *histórica* del cuento maravilloso: superar las barreras del tiempo prescrito para permitir que el amor y la creatividad tomen su curso natural y puedan llevar a que el hombre haga historia en un verdadero sentido. La historia real sólo puede comenzar cuando a los seres humanos no se los trata como tontos ni sujetos al capricho del azar, sino que utilizan en forma creativa su naturaleza humana y el tiempo para crear condiciones no alienantes de trabajo y juego.

En la introducción de su colección de cuentos maravillosos y obras de teatro en el *Phantasus*, Tieck hace hablar a uno de sus personajes acerca de *Naturmärchen*, que combina "lo hermoso con lo horrible, lo extraño con lo infantil, y confunde nuestra imaginación hasta el punto de la locura poética, para disolver y liberar sólo en nuestro mundo interior... Hay una forma de considerar la vida común como un cuento maravilloso. Ésta es precisamente la forma en que alguien se puede familiarizar con lo maravilloso como si fuera un suceso de todos los días. Uno podría decir que todo, lo más común, sólo posee cierta verdad como la más maravillosa, más sencilla y más divertida de las cosas, y sólo nos sostiene porque esta alegoría, en última instancia, nos sirve como una construcción para todo. Y también por ello las alegorías de Dante son tan convincentes: porque han estado asentadas en una realidad que se puede captar enseguida. Dice Novalis: 'Sólo *aquel* cuento es un cuento que también puede ser una fábula'.(47) Al igual que Novalis, Tieck quería que su cuento maravilloso se estructurara alegóricamente para implicar las polaridades de la realidad. Cuando analiza los cuentos maravillosos en *Phantasus*, los analiza en relación con una realidad que quiere hacer parecer extraña, para que lo familiar se nos pueda tornar conocido a través de ese extrañamiento. Novalis creía en éste como uno de los principios rectores de la poesía romántica.(48) La función alegórica del cuento maravilloso era aportar la forma y establecer una configuración que abarcara la realidad y se la acercara al lector.

Acercarle algo al lector significaba para Tieck compartir las expectativas del lector. Desde que empezó a escribir cuentos y a editarlos para Bernhardi en los años 1790, Tieck buscaba dar vuelta las homilías sin sentido de los escritores didácticos que predicaban lecciones morales. El mundo se había vuelto inmoral y vacío para Tieck, y a veces se preguntaba si estábamos locos por no haber enloquecido: una pregunta que estaba en la mente de la mayoría de los románticos. Después de dejar la universidad y llevar una vida precaria como escritor profesional en los últimos años de la década de 1790, Tieck atravesó una grave depresión en 1802.(49) Esto se puede atribuir a numerosos factores: la muerte de Novalis, que había sustituído a Wackenroder como su mejor amigo, la distribución de la primera escuela romántica en Jena, la desilusión de la Revolución Francesa y sus consecuencias para Alemania (es decir, la atmósfera asfixiante del racionalismo utilitario que se estaba volviendo más prevalente en Alemania). 1802 signó una crisis en su vida, y dejó de escribir narraciones originales por casi una década. Pero, antes de hacerlo, escribió uno de sus cuentos maravillosos más importantes: *Der Runenberg*. La esencia de Tieck se puede encontrar en este cuento escalofriante.

Christian, el joven protagonista, se escapa de su casa porque no le gustan los jardines ordenados y las llanuras que limitan el castillo donde trabaja su padre. Se dirige a las montañas y la soledad de la naturaleza (las palabras *einsam* y *Einsamkeit* son recurrentes en todo el cuento). En las montañas encuentra a un extraño, un viejo minero, que lo manda al Runenberg. Después de un encuentro nocturno con una hechicera (probablemente Isis), que le presenta una tableta de cristales maravillosos, se despierta inseguro de si ha soñado o se ha vuelto loco. Deja enseguida las montañas, se va a las tierras bajas y busca refugio en un pequeño pueblo ordenado, de gente piadosa. Después de probar su aptitud, se casa con Elisabeth, la hija del granjero más rico de la región, y pronto adquiere éxito. Sin embargo, un hombre parecido al extraño a quien había conocido en las montañas aparece y se queda con él durante un año. Este hombre y después una anciana, que se parece a la hechicera, reavivan su deseo de vivir en las montañas y de los cristales, que cree haber traicionado. Su padre y su esposa intentan convencerlo de que está poseído por el Demonio y de que los cristales son sólo piedras ordinarias. Pero sus argumentos son vanos. Christian se va a buscar los tesoros en las minas. Poco después su padre muere y, después de esperar varios años, Elisabeth se vuelve a casar. Ella y su nuevo esposo viven una desgracia tras otra, y ella se vuelve indigente. En este punto bajo de su vida, encuentra a un extraño hombre del bosque

BIBLIOTECA JULIO CORTÁZAR

que lleva una bolsa de piedras que supone cristales. Este hombre resulta ser Christian, que asusta a Elisabeth y a su hija. Descansa, pero por poco tiempo, no les hace daño y retorna al bosque donde su compañera, la hechicera de los cristales, lo espera.

La dicotomía está clara y aun más explicitada por las imágenes usadas por Tieck. Las montañas, los cristales, el bosque y la naturaleza: todo representa la libertad de la imaginación, tal vez hasta del arte y la profesión del artista. El pueblo, la iglesia, los jardines y las plantas representan el arraigado y piadoso estilo de vida de Christian, la tradición, los límites de lo bien ordenado y regulado. Christian se va de su casa para su propia satisfacción. Lo arrastra el deseo de los cristales, y finalmente abandona su hogar y la seguridad para seguir a su imaginación. Christian se va a vivir en otro mundo, al margen de la sociedad. Aunque su esposa lo considere loco y desafortunado, no es seguro que el narrador comparta este punto de vista. De hecho, Elisabeth es tan indigente espiritual y materialmente como Christian al final del cuento.

No hay moral en el cuento de Tieck. El final queda abierto. Nadie vive feliz después de todo. Todas las expectativas tradicionales de los lectores y los motivos del cuento folclórico son invertidos.(50) Christian es no-cristiano, la buena vida no lleva a ninguna parte, los extraños no ayudan sino que se mantienen enigmáticos. No hay sustento en la realidad, pero tampoco en la imaginación, a pesar del deseo de Christian. El cuento es de desubicación y confrontación. Como en su otro famoso cuento maravilloso, *Der blonde Eckbert*, el estado de ánimo prevalente es de *Waldeinsamkeit* (una soledad escalofriante, una alienación que resulta de una división que no se puede resolver ni subjetiva ni objetivamente). La existencia marginal es todo lo posible cuando la vida diaria queda privada de impulsos eróticos de satisfacción.

Como miembro de la primera escuela romántica, Tieck rechazaba claramente el provincialismo de los racionalistas de mentalidad estrecha. Todos sus cuentos maravillosos intentaban explorar los límites del pensamiento instrumental y el provincialismo. En el proceso, la estructura rígida y feudal del cuento folclórico se descompensó y universalizó. La imaginación quedó liberada para explorar las posibilidades aparentemente ilimitadas de expresión y de autorrealización. Sin embargo, como Tieck reconoció demasiado bien, las nuevas formas de arte y el estado de emancipación de su tiempo eran *ambivalentes*. El paso de su lugar de provincialismo al del cosmopolitismo no fue una progresión lineal, y las contradicciones se hicieron evidentes en el filo de una existencia dividida que sus protagonistas tenían que soportar en sus cuentos.

Mientras que Wackenroder, Novalis y otros primeros románticos eran cosmopolitas, si no internacionales, si bien trataban temas propios de Alemania, los autores del romanticismo medio estaban influenciados por el nacionalismo feroz de comienzos del siglo XIX. Brentano, Arnim y los hermanos Grimm estudiaron el folclore alemán, y había un matiz conservador definido y una tendencia antifrancesa en sus obras. El conservadurismo no necesariamente era reaccionario. Los autores del romanticismo medio aspiraban a dar a los alemanes una identidad nacional y a unificar al pueblo alrededor de una tradición germana que estaba basada en valores plebeyos de honestidad, coraje, fidelidad, pureza, etc. En todo caso, el nacionalismo en aquel momento estaba asociado con el movimiento por la libertad en contra del gobierno opresivo, y los románticos de este período se esforzaban por despertar la conciencia nacional, de manera que el pueblo alemán pudiera realizar su emancipación por sí mismo. Al mismo tiempo, estos escritores intentaban establecer *su propia* identidad como escritores. Brentano particularmente sufrió de dudas a lo largo de la mayor parte de su vida.(51) Era un purista por naturaleza y esperaba, a través de la religión o del arte, poder llevar una vida sin pretensiones, una vida abierta sin inhibiciones. Ésta era una de las razones por las que llegó al movimiento folclórico o nacionalista. Por una parte, había algo idílico y puro en el modo de vida de la gente común de Alemania. Por otra parte, él se burlaba de sus formas simples. Esta atracción de amor-odio lo llevó a un estudio serio del folclore.

En 1798 se mudó a Jena, donde conoció a los primeros románticos, que lo alentaron a seguir la carrera literaria. Después de la composición de su notable novela romántica, que él llamaba salvaje, *Godwi*, viajó a la región del Rin de 1799 a 1803, y recolectó material para canciones y cuentos folclóricos. Por esta época concibió la idea de adaptar los cuentos del *Pentameron* de Basile para lectores alemanes: el ímpetu original que emanaba de los primeros románticos, especialmente Tieck, a pesar del hecho de que consideraba a Tieck falto de humor. Comenzó su proyecto en 1805 y terminó los breves cuentos maravillosos italianos en 1807. Los más largos fueron terminados en el período de 1813 a 1817, cuando pasó mucho tiempo en Bohemia y Berlín.

Los cuentos maravillosos de Brentano marcan una ruptura significativa con aquellos escritos por los primeros románticos. No es que cambiaran radicalmente los temas, ni su perspectiva crítica de la sociedad. Intentaba alcanzar una pura calidad lírica y dotar al pesado idioma alemán de una liviandad y una ligereza que signaban su propio anhelo de una vida sin restricciones. A menudo abatido por depresiones, Brentano usaba el humor avispado y la música de sus cuentos maravillosos para conservar un equilibrio entre sus estados de éxtasis y de desesperación. En una carta a Frau von Ahlefeld sobre el *Gockel-Märchen*, escribió: "Si te gustó el cuento maravilloso, está bien. Lo escribí fundamentalmente bajo gran angustia y no pude dejar ni por un momento que se notaran mis terribles sufrimientos. Asumí la actitud de un niño con el fin de divertir al pueblo y ocultar mi corazón desgarrado."(52)

Schulmeister Klopstock und seine fünf Söhne (El maestro de escuela Klopstock y sus cinco hijos) fue escrito durante el mismo período que *Gockel-Märchen*. Está basado en *Los cinco hijos* de Basile y es unas diez veces más largo. Ambos cuentos derivan del tema del cuento folclórico de un padre que tiene cinco hijos que no sirven para nada. Los manda al mundo para que aprendan un oficio. Vuelven después de un año: todos han adquirido dones que les permiten unirse para rescatar a una princesa. Como son cinco, el rey no sabe a cuál elegir como marido para su hija. Entonces, elije al padre, y todos se alegran. Basile sigue básicamente este argumento, pero Brentano hace modificaciones considerables que señalan su perspectiva *alemana*.

Primero, el padre, Klopstock, es un maestro de escuela, y una catástrofe ha destruido su pueblo. No sólo se ha quemado la escuela, sino que los habitantes y los niños de la escuela murieron. Esta devastación es una alusión inmediata a las Guerras Napoleónicas y a las revueltas de aquel momento. En segundo lugar, el padre no envía a sus hijos al mundo porque no sirven para nada, sino porque quiere que sean buenos en algo. Los cinco, Gripsgraps, Pitschpatsch, Piffpaff, Pinkepank y Trilltrall, deben aprender una vocación y, como a Brentano siempre le gusta usar juegos de palabras, sus nombres indican sus vocaciones, y ellos escapan en forma cómica cuando escuchan que son "llamados". Después de un año, vuelven, y aquí Brentano introduce cambios radicales en el cuento original de Basile. No sólo amplifica la narración a través de que cada hijo cuente una anécdota humorística del modo en que descubrió su vocación, sino que el eje del cuento se

desplaza a Trilltrall, el poeta. Al principio, como Trilltrall parece salvaje y enfurecido, y se comporta en forma extraña, su padre le dice tonto. Con el pelo largo, el rostro bronceado, sus costumbres contra-culturales, el joven con seguridad se parece a los primeros poetas *hippies*. Pero pronto la atención se desplaza al relato de cómo Trilltrall conoció a un ermitaño que le mostró el canto de las aves y de otros animales. Las aventuras de Trilltrall están relacionadas con la princesa Pimperlein, que fue secuestrada por el guarda nocturno Knarrasper. Trilltrall convence a su padre y a sus hermanos de formar una partida de rescate para devolverla al reino de Glocktonia. Por supuesto, triunfan, pero, en vez de que el padre Klopstock se case con la princesa, es Trilltrall el elegido por ella, e instalan un parque con animales y un sitio de alimento para las aves en la pequeña propiedad que se les asigna.

Si bien hay escasas alusiones al "corazón desgarrado" del poeta Brentano en su cuento, el tema vuelve a sugerir la imposibilidad de vivir en libertad y según la propia vocación en el mundo real. El padre y los cinco hijos son literalmente expulsados de su casa, desalojados. Sus talentos son desarrollados con el fin de pasar a un nuevo mundo. Este mundo de Glocktonia, obviamente de música y armonía, está amenazado por un guardia nocturno que está asociado a la policía y a fuerzas oscuras. Este intruso es derrotado por la fuerza unida de los hijos, cuyos talentos creativos se exhiben durante la pelea. Al final se los recompensa por igual y pueden seguir sus vocaciones en paz. Este reino (remarca el autor) no es de este mundo, pero existe, porque afirma haber estado allí alguna vez. El humor liviano de Brentano aquí enmascara angustia y desilusión, pues debe enfrentar un tipo de realidad diferente.

Como en la mayoría de los cuentos románticos, la alegría y el humor sirven para marcar una distancia crítica, de manera que el autor pueda tener una perspectiva equilibrada en tiempos cambiantes, sin quedar superado y devastado, como sucedía al comienzo del cuento de Brentano. Arraigar un cuento folclórico tradicional en las condiciones de Alemania implicaba también desarraigar los temas y motivos originales. Brentano celebra la vida de la imaginación despreocupada, del bohemio, en contraposición con el cuento folclórico, que reafirma la posición del padre como principio justificativo. Trilltrall es elegido por la princesa; no el padre por el rey. Entonces, es el amor y la música nuevamente lo que asciende a las fuerzas de un reino ideal, y estas fuerzas son más democráticas que las que existían en el cuento mara-

villoso. Después de todo, fueron liberados por la fuerza unida de los hijos, que ahora son buenos en algo. Se rompen las barreras al ser elegido el artista por la princesa y al dividirse democráticamente la recompensa. Como en *Klingsohr Märchen* de Novalis, el esquema del cuento es un proceso de creatividad. En Brentano, las palabras y las metáforas resuenan musicalmente y emanan una característica folclórica alemana que suena pura, en contraposición con los tonos artificiales de la sociedad alemana. Si bien Brentano no encara el problema de la decadencia y la represión directamente en el cuento, está claro que el guardia nocturno representa el ataque de las fuerzas represivas (sean francesas o prusianas), y su juego imaginativo es una broma sobre el racionalismo, un desafío a los enemigos de la fantasía.

Este movimiento hacia el humor y la ironía para alcanzar una distancia crítica era particularmente típico de los escritores del último período del romanticismo. A medida que las convenciones de la vida alemana se burocratizaban y reificaban más, producían respuestas cada vez más irónicas de los últimos románticos: dirigían experimentos para "convencionalizar" el cuento maravilloso, para mostrar la necesidad de volverse no convencional.

Peter Schlemihl de Chamisso es un buen caso. El cuento es conocido. Escrito en primera persona, en la forma de un informe privado de Schlemihl a Chamisso, relata cómo Schlemihl se encontró con un hombre extraño que hacía trucos de magia en un salón de un rico patricio de Hamburgo. Este extraño busca a propósito a Schlemihl, cuya sombra había admirado, y le ofrece cambiar su bolsa mágica (que le traerá al hombre joven riqueza y poder) por la sombra. Schlemihl acuerda de inmediato y, aunque se vuelve rico, recibe el trato de un desclasado social, pues ha perdido su sombra. A cualquier lugar al que va, la gente lo desprecia. Hasta pierde a su prometida, que no se quiere casar con un hombre sin sombra. Así, Schlemihl intenta que el extraño le devuelva su sombra, sólo para descubrir que es el Demonio, y que se la devolverá únicamente si Schlemihl le vende el alma. De hecho, se disgusta con su propia ambición y tira la bolsa mágica. Sin dinero *y* sin sombra, Schlemihl encuentra un par de botas de siete leguas que le permiten cruzar la tierra con facilidad. Schlemihl se vuelve ahora un explorador de la naturaleza (un científico) y, si bien aún es un desclasado, enseña y dedica todos sus descubrimientos a la humanidad. Su relato termina con la esperanza de que Chamisso cuente su historia como advertencia a todos después de su muerte.

Chamisso escribió este cuento, que contiene muchos elementos autobiográficos, en 1813, bajo coacción.(53) En forma reciente, había tomado la decisión de concentrarse en sus estudios científicos de la universidad, en lugar de la poesía. Sin embargo, estalló la guerra contra los franceses, y hubo presiones para que se uniera a las fuerzas prusianas. Desgarrado por sus dudas respecto de que la guerra contra los franceses verdaderamente traería libertad, y preocupado a raíz de sus orígenes franceses, se negó a servir a las fuerzas prusianas y se fue al campo durante varios meses: allí hizo investigaciones de botánica y escribió *Peter Schlemihl*, un cuento que en principio estaba escrito para entretener a la esposa y a los hijos de su amigo Hitzig. Es obvio que su situación desesperante como expatriado determinó el tema del cuento. Pero, aun más, debemos considerar que Chamisso era un antiguo aristócrata francés cuya admiración por las ideas de Rousseau le impedían instalarse en la sociedad alemana. Su círculo de amigos íntimos estaba formado por artistas, músicos, editores y científicos, que eran miembros de la clase intelectual progresista. Chamisso se sintió desarraigado la mayor parte de su vida, y el cuento muestra por qué era imposible para él arraigarse en suelo alemán.

La mayoría de los críticos han hecho hincapié en el significado de la sombra al interpretar *Peter Schlemihl*. Obviamente, es significativa (la falta de integridad, la pérdida del alma, la pérdida del estatus), pero el movimiento y la conducta de Schlemihl en relación con los demás es aun más significativa. Chamisso aborda el tema de la alienación, y trata de comprender sus causas. La pérdida de la sombra, sea la pérdida de la integridad o del estatus social, señala a Schlemihl como *diferente*. Tanto cuando tiene dinero como después, cuando sirve a la humanidad, es singularmente diferente de los demás, y queda estigmatizado, como desclasado, a pesar de que su trabajo sea reconocido como valioso para el progreso de la humanidad. En síntesis, Chamisso describe una sociedad que ha sido fetichizada. En otros términos, es el *signo* de una persona, la forma de la mercancía, lo que designa la aceptación. La esencia humana no se puede indagar porque el énfasis en la *forma* mitifica y obstaculiza que la gente entienda aquellas condiciones que dan origen a la forma. Schlemihl mismo tampoco puede alcanzar estas condiciones y queda enloquecido, víctima de una sociedad que no puede ver más allá de su propia sombra. Chamisso utiliza muchos motivos del cuento folclórico, como la venta del alma al Demonio y las botas de siete leguas, de una manera que hace que lo fantástico parez-

ca real. Como Hoffmann y Tieck, a quienes hace referencia, intenta enlazar las realidades de los mundos interiores y exteriores, pues los ve forjados por las mismas condiciones materiales. Su actitud irónica hacia su protagonista le permite usar el humor para la crítica social. Si bien Schlemihl se queda sin sombra y sin casa, se da cuenta de cuáles son las causas sociales que provocaron su alienación. Su resistencia a las presiones del mundo fetichizado le permite adquirir algún contacto con su potencial para contribuir al bienestar de la humanidad. Irónicamente, sólo como vagabundo, al margen de la sociedad, puede tener la sensación de verdadera comunidad. Enfatizar el humor de esta situación es, entonces, una visión desolada de un mundo sin comunidad.

Esta visión desolada es aguzada por la convencionalización del cuento maravilloso de E. T. A. Hoffmann, destinada a demostrar cómo el pueblo alemán no sólo corría peligro de perder la comunidad sino también el humor y la imaginación. Hacia el final del cuento de Hoffmann sobre *Klein Zaches*, el enano crudo y pomposo, que había sido designado ministro, termina su carrera ignominiosamente, ahogándose en una olla de plata, y el médico de la corte intenta explicar la causa de la muerte al príncipe Barsanuph:

> "Si me conformara con nadar en la superficie, podría decir que la muerte del ministro fue provocada por su falta de aire, que estuvo originada por la imposibilidad de aspirar aire, imposibilidad ésta que, a su vez, sólo fue inducida por un factor cierto: el humor, que destruyó al ministro. Podría decir que, de esta manera, el ministro tuvo una muerte graciosa, pero está lejos de mí ser tan superficial, está lejos de mí alentar tal deseo de usar principios viles y físicos para explicar cosas que sólo encuentran su sustanciación natural e irrefutable en el campo de la pura psicología."(54)

Pero el hecho es que el horrible enano Zaches *murió* de humor, y que la ironía de Hoffmann fue coherentemente usada como principio compositor y sustantivo de sus cuentos y novelas. Como el más consumado escritor romántico de cuentos maravillosos, Hoffmann aprendió a convencionalizar y después a jugar con cuentos maravillosos de otros románticos, además de cuentos folclóricos. Estando entre los últimos y más explícitamente políticos de los románticos, aprendió a disfrazar sus observaciones agudas contra el Estado prusiano con un humor que

le permitía mantener la distancia y sobrevivir una existencia de tormento, y llevar una vida de creatividad. Seguramente habría muerto mucho antes, figuradamente, si no hubiera usado el humor para controlarse y "liquidar" a sus enemigos.

Comenzando con su primer cuento importante, *Der goldene Topf* (1814), Hoffmann advirtió a la "sociedad de la Ilustración" de que la juzgaría con severidad. Hace que su protagonista Anselmus rechace una carrera segura como consejero privado, por una vida de poesía con la salamandra Serpentina. Para 1818, Hoffmann como juez de Berlín no sólo había visto la caída de la restauración sino que había experimentado la fuerza brutal de la represión política y la recriminación contra la que peleaba. Así, la representación de la sociedad en *Klein Zaches genannt Zinnober* es aun más cruda que en los primeros cuentos. En el principado de Kerepes, donde tiene lugar el cuento, sabemos que una vez hubo un paraíso para poetas, duendes, hadas (es decir, la imaginación) bajo el gobierno del príncipe Demetrius, que fue transformado en un Estado policial por su sucesor, el prícipe Paphnutius, que decidió imponer los principios de la Ilustración en su reino. Pero, como le explica el Primer Ministro al Príncipe, "antes de seguir adelante con la Ilustración, es decir, de talar los bosques, hacer navegables los ríos, plantar papas, mejorar las escuelas del pueblo, plantar acacias y álamos, enseñarles a los jóvenes a cantar cantos por la mañana y por la tarde a dos voces, extender caminos y vacunar, debemos expulsar del Estado a todos los que tienen opiniones peligrosas, sin prestar atención a su derecho, y descarrían a la gente".(55) En particular, el Primer Ministro identifica a las hadas como "enemigas de la Ilustración" que han hecho que el Estado quede en total oscuridad. "Su trabajo con lo milagroso es pernicioso, y no dudan en usar el nombre de la poesía para esparcir un veneno secreto que vuelve a la gente totalmente incapaz de servir a la Ilustración. Es más, tienen hábitos tan insufribles contra la policía que no deberían ser tolerados en ningún Estado ilustrado."(56) Los argumentos del ministro son tan persuasivos que la mayoría de las hadas se exilian en Dschinistan, y comienza una acción policial que establece las condiciones para Klein Zaches, luego bajo el gobierno del príncipe Barsanuph, para hacerse cargo del Estado como ministro. Este bastardo, horrible enano que chilla al hablar y que trata a la gente en forma vulgar y desagradable, irónicamente, se transforma en el protegido de Rosabelverde, una de las pocas hadas buenas que quedan en el reino, que siente pena por él y espera que él pueda ser la causa de la

imaginación. Utilizando su magia en forma indiscreta, le permite hacer parecer que todos sus actos vulgares y sus rasgos desagradables son atribuibles a las demás personas, mientras que todo lo bueno es atribuible a él. Mayormente, sin embargo, sus actos sólo producen las características insufribles del mundo "ilustrado". Por eso, pronto es ascendido a ministro y se casa con la hermosa Cándida, hija del famoso profesor de física Mosch Terpin. Esto conduce al verdadero protagonista del relato, el talentoso poeta y estudiante Balthasar, que está enamorado de Cándida y entrevé la intención de Klein Zaches (ahora llamado Zinnober), para buscar la ayuda del mago Prosper Alpanus, que había logrado sobrevivir a la acción policial del Iluminismo y trabajaba para salvar las fuerzas poéticas del reino. Como Alpanus se da cuenta de que Balthasar tiene un gran talento poético y que las fuerzas de la verdadera Ilustración y la imaginación corren peligro por la conducta bárbara y cruel de Zinnober, le da a Balthasar el secreto que desenmascarará al enano. Una vez desenmascarado, Klein Zaches tiene una muerte graciosa: intenta escapar del pueblo enfurecido, que ahora se da cuenta de que lo ha engañado, cae a la olla de plata y se ahoga. Balthasar se casa con Cándida y se instalan en una propiedad que le dejó Alpanus antes de que el mago se fuera a Oriente. Alpanus tuvo este gesto porque Balthasar entiende las "maravillosas voces de la naturaleza" y posee "el corazón puro que funde el deseo y el amor".(57) De hecho, Balthasar se transforma en un gran poeta, y Cándida desarrolla sus dones naturales en el reino maravilloso en el que tienen el privilegio de vivir.

A través de este largo y complejo relato, el narrador introduce constantemente comentarios irónicos que desestiman la vanidad no sólo de los racionalistas banales sino de los poetas pretenciosos. Al igual que Novalis (y, de hecho, todos los primeros románticos), Hoffmann estaba tan en contra del mal uso de la imaginación (*Schwärmerei*) como contra el abuso de ella. La imaginación y el arte eran pruebas serias y severas de que alguien podía recibir el título de poeta. En *Klein Zaches*, hay una clara acusación al nuevo orden social de la Ilustración utilitario que deja poco espacio al desarrollo de individuos creativos. Así, lo que "se desarrolla" es deformado. Lo que es deformado también se debe en parte al uso pobre de la imaginación y la razón. Esta perversión de la imaginación y de la razón es el resultado de las condiciones materiales de un Estado *policial*. Los poderes usados por el mago Prosper Alpanus apuntan a compensar la represión y a desarrollar la creatividad para que la hipocresía y la falsedad queden al descubierto. El arte

no se usa en nombre del arte: algo que Balthasar tiene que aprender. Y, aun cuando el joven aprende qué implica transformarse en poeta, debe vivir al margen de la sociedad. La felicidad es imposible *en sociedad*. El movimiento hacia la resolución no implica que la participación sea posible en el proceso de socialización. Por el contrario, este proceso supuestamente "ilustrado" es confrontado, dado vuelta y expuesto como una verdadera traición a los auténticos principios humanitarios del Iluminsmo. Es más, la fuerza revolucionaria del movimiento del cuento habla en nombre de los principios traicionados de la Revolución Francesa.

Sin embargo, el modo de presentación y los motivos que emplea Hoffmann son cualquier cosa menos revolucionarios. Es el gran convencionalizador del movimiento romántico. Esto no intenta ser peyorativo. Su éxito radica en su capacidad de convencionalizar las primeras nociones románticas del amor y el arte con argumentos y personajes que recuerdan a la *commedia dell'arte*, de manera que tipifican los personajes y las situaciones que eran fácilmente reconocibles para un gran público lector. Al mismo tiempo, retiene el impulso original anticapitalista y la crítica que teje diestramente con hebras de los motivos del cuento folclórico y del cuento maravilloso para hacer desaparecer los límites que separan la realidad de la imaginación. Así, tenemos al cuento romántico convencional del joven aspirante a poeta que se enamora de la aparentemente inalcanzable belleza de clase alta, una "princesa", y hay un mago que lo ayuda no sólo a ganarse a la princesa sino a ser un poeta completo. Este nivel fantástico del cuento maravilloso (una transformación de los motivos del cuento folclórico) también incluye una hada madrina, un enano grotesco, un oropel cómico y un príncipe tonto. Pero hay otro nivel y un aspecto más real de todos esos eventos y personajes que aparecen en un cuento acerca de la represión policial en Prusia, que era familiar al público de Hoffmann. Los rasgos exagerados y las absurdas situaciones melodramáticas en que se encuentran fueron elaboradas adrede para dejar que los lectores disfruten sin inhibiciones del poder crítico de la imaginación. En consecuencia, la intrincada urdimbre de recuerdos, interludios y de ironía narrativa sugiere lo difícil que se había vuelto hacia 1818 el proceso creativo de unir el arte con el amor. La convencionalización del primer proyecto romántico fue un intento por situar y tipificar lo absurdo de una realidad social que había perdido su sentido del humor y que estaba ocupada reprimiendo las fuerzas de la imaginación.

Cuando hablamos de la fuerza revolucionaria del cuento maravilloso romántico, primero debemos empezar por hablar del modo en que los románticos revolucionaron la composición para crear sus mundos. En el breve resumen de los cuentos que he presentado, no he intentado explorar en profundidad los notables experimentos estéticos llevados a cabo por los románticos. Ni comenzaré tal análisis en este punto, pues cada cuento exigiría una explicación larga y detallada. Sin embargo, me gustaría terminar examinando ciertos rasgos comunes que unen lo revolucionario de las formas con el impulso revolucionario del período.

Fehér habla de lo "amorfo" de la novela, y ciertamente éste es el caso del cuento maravilloso romántico. A diferencia del patrón compacto del cuento folclórico que, como ha demostrado V. Propp,(59) se puede graficar esquemáticamente, el cuento maravilloso no conoce tales límites o contornos. El cuento de Wackenroder tiene cerca de seis páginas, utiliza poesía y conserva una perspectiva seria pero irónica. El despreocupado cuento de Brentano tiene unas sesenta páginas, contiene poesía, sutiles juegos de palabras, cuentos dentro de cuentos, y evoca un estado de ánimo musical. *Klein Zaches* de Hoffmann, de más de cien páginas, contiene *flashbacks*, cuentos dentro de cuentos y comentarios irónicos. Cada uno de los cuentos maravillosos románticos es diferente en su composición, pero son iguales en el hecho de que exploran los límites del cuento folclórico. No sólo eso: exploran los límites de otros *Kunstmärchen*. Novalis superó al cuento de Goethe como modelo cuando escribió *Klingsohrs Märchen*, y Hoffmann intentó superar los cuentos maravillosos de Tieck, Fouqué y otros románticos, además de a sí mismo, cuando escribió *Klein Zaches*. Lo "amorfo" del cuento maravilloso obviamente emana de la exuberancia del escritor al descubrir el yo y el poder de la imaginación para proclamar la independencia de las estructuras estrictas de la reglamentación del siglo XVIII. La libertad conseguida por la imaginación fue el resultado del establecimiento de una nueva configuración social. Así, una forma representativa de un orden social y cultural pasado o presente no podía determinar una nueva concepción artística. Sólo podía ayudar a determinar nuevas nociones al aportar un modelo estándar contra el cual los escritores se rebelaban y medían su valor recién descubierto. Lo amorfo se volvió entonces una forma con sus propios determinantes cuando se la entendió a la luz de la transición de un orden socio-político a otro, y de la actitud ambivalente de los románticos hacia la Ilustración y los modos incipientes de racionalización capitalista.

Aquí también debemos considerar el aspecto temporal de los cuentos maravillosos. La mayoría implican un "levantamiento del tiempo". Con esto quiero decir que disuelven los patrones secuenciales normales y funden los límites que separan la fantasía del mundo real. El tiempo se vuelve atemporal de manera que el protagonista pueda crear su propio tiempo, de manera que el orden temporal-corporal se pueda moldear de acuerdo con las aspiraciones de los individuos creativos. El manejo del tiempo por parte de los seres humanos en una época en que el tiempo se estaba racionalizando según las necesidades de la administración burocrática y los primeros modos de producción industrial es un tema importante en la protesta romántica en contra de la reificación. El autogobierno y la autodeterminación son aspectos nodales de la noción romántica de la creación de nuevos órdenes sociales. Sus posiciones antiautoritarias y anticapitalistas toman forma en lo amorfo y atemporal de sus cuentos.

¿Cuáles son los elementos determinantes de lo amorfo y lo atemporal del cuento maravilloso romántico? Todos los escritores románticos pelearon por que la imaginación fuera tomada más en serio. Apuntaban a hacer desaparecer la línea que separa lo fantástico de lo realista, para mostrar el potencial ilimitado del ser humano para la autorrealización. La estética requería dar vuelta los principios ya revertidos de la Ilustración, que estaban siendo utilizados para agotar y encerrar la esencia humana del ser humano. El flujo de líneas del cuento maravilloso produce una revuelta de las categorías de especialización que se examinan en forma crítica desde el punto de vista narrativo. Este flujo da origen a una configuración que mezcla los límites marginales de la configuración social existente. Por ejemplo, en el cuento folclórico hay una estructura jerárquica definida. En general, se desea participar de esta estructura (dependiendo del período histórico), y el poder y la riqueza son las preocupaciones dominantes de los protagonistas. Los héroes de los cuentos folclóricos quieren tener poder sobre los demás o aspiran al poder para usarlo con justicia. En los cuentos maravillosos de Wackenroder, Novalis, Brentano, Hoffmann y otros románticos, el viejo orden social es dado vuelta, incendiado, destruido, o se lo hace aparecer como absurdo. A partir de las necesidades del protagonista principal (en general un artista, un explorador o un creativo), surge un nuevo reino que nivela las falsas distinciones y se basa en principios igualitarios. El diseño del cuento se basa en la desubicación y la confrontación en que se emplean las energías imaginarias para concebir un reino separado

del mundo real, que es asfixiante o se ha aislado. La imaginación y la autorrealización son celebradas como actividades, frente a la celebración del poder, es decir, el poder que "crea derechos" del cuento folclórico. El protagonista del cuento maravilloso no quiere tener poder sobre otras personas sino sobre las dualidades de su propia vida. El santo desnudo quiere ser liberado de la rueda del tiempo y se transforma en el genio de la música y el amor. Fable quiere unir las fuerzas "eróticas" que erraron el camino y crear un nuevo mundo libre de restricciones. Christian quiere superar sus impulsos contradictorios. Trilltrall quiere seguir su vocación creativa y concretar su amor por la princesa. Schlemihl quiere hacer una verdadera contribución a la humanidad. Balthasar quiere ser poeta y consumar su amor por Cándida. El *centro de atención* en la configuración de estos cuentos era un *aspecto lateral* de la configuración social de Alemania; es decir, las preocupaciones sociales de los románticos eran desviadas por las clases gobernantes. Así, el movimiento de los cuentos, en definitiva, da vueltas alrededor del conflicto y la proyección de alternativas al proceso de socialización que se estaba institucionalizando en los principados alemanes. El conflicto no era un simple asunto de blanco o negro. Los románticos no eran tontos. Reconocían los grandes logros de la Ilustración y veían el gran potencial de la primera tecnología capitalista. Pero también veían cómo estos avances en el pensamiento y en la industria estaban siendo utilizados para afectar y encerrar su propia conciencia y conducta, tanto como la del pueblo en general. Y sus cuentos buscaban recuperar el potencial revolucionario de las nuevas invenciones y pensamientos para la información y formación de un nuevo orden social que aún estaba en transición. Su conciencia de la ambivalencia de lo que se llamaba progreso e Ilustración les hacía señalar las deficiencias que notaban en sus propias vidas y en las condiciones de vida de Alemania. El énfasis en el juego libre, el amor, la armonía como actividades, y lo amorfo y atemporal de los cuentos señalan el impulso revolucionario que hay tras sus designios. El hecho de que estas actividades no se realizaran en formas nuevas, dadoras de vida, no alienantes no se puede atribuir a la pasividad o resignación de los románticos, un pequeño grupo de artistas que estaban divididos entre ellos y su público. Como los cuentos demuestran ampliamente, los individuos creativos eran transformados en criaturas fortuitas cuyas cualidades estaban determinadas por condiciones materiales y sus alternativas de acción. Hablando en general, las acciones de los protagonistas entraban en oposición con la sociedad que

los dividía, los aislaba. Su valor como figuras revolucionarias no reside en el hecho de que nos muestren cómo hacer la nueva "sociedad socialista", sino en el hecho de que sus fallas muestren *en forma realista* la deficiencia de los tiempos. Es en su "gran rechazo" a ser formados por los poderes de dominación donde las fallas y lo amorfo de los cuentos maravillosos son revolucionarios.

BIBLIOTECA JULIO CORTÁZAR

4. La instrumentalización de la fantasía

Los cuentos maravillosos, la industria cultural y los medios masivos de comunicación

> Cada clase gobernante elabora productos sensuales presentes de una vida mejor. Produce necesidades en las masas que no pueden ser satisfechas. Con certeza, los palacios no están hechos para las masas. Sin embargo, las necesidades de las masas son medidas por ellos. Esto es articulado de la manera más completa y libre en los cuentos maravillosos.
>
> Oskar Negt y Alexander Kluge,
> *Öffentlichkeit und Erfahrung*

Desde el siglo XVIII los escritores alemanes de la burguesía mostraron una marcada tendencia a escribir y analizar cuentos folclóricos y maravillosos. Uno podría afirmar en forma sarcástica que tal vez esto es lo que anduvo mal con el pensamiento burgués alemán. Sin embargo, tal afirmación sarcástica perdería la verdadera significación de este fenómeno. El descubrimiento y el estudio serio del folclore durante la segunda mitad del siglo XVIII designó una rica vena de la cultura que aún hoy se explora y es vital para la realización concreta de proyectos humanistas utópicos.

Fue Herder quien primero encendió el interés por el folclore alemán, y sus ideas prendieron fuego a la imaginación de otros escritores talentosos de este período como Goethe, los poetas y dramaturgos del movimiento *Sturm und Drang*, y aquellos pensadores progresistas interesados en despertar la conciencia nacional del pueblo alemán. Una vez que los románticos dirigieron su atención a los cuentos folclóricos y maravillosos a fines del siglo XVIII, Novalis pudo proclamar: "El verdadero cuento maravilloso debe ser al mismo tiempo un retrato profético (retrato ideal) y un retrato absolutamente necesario. El verdade-

ro escritor de cuentos maravillosos es un visionario del futuro. (Con el tiempo, la historia se convierte en un cuento maravilloso: se transforma nuevamente en lo que era en los comienzos.)"(1)

La historia como un cuento maravilloso. Es fácil reírse de esto como típico escapismo romántico, pero el paisaje utópico grabado por Novalis en sus cuentos maravillosos fue creado en rebelión contra la manera en la cual la razón ya había sido instrumentalizada para servir los intereses arbitrarios de los poderes autoritarios. La Ilustración se había vuelto utilitaria y había racionalizado la producción humana en función de la explotación económica y la ganancia, falseando así el sentido de su propia historia del pueblo. Para Novalis, la historia era una reapropiación de la naturaleza y los recursos humanos a través del amor y la imaginación por parte de individuos que luchan conjuntamente y se ayudan mutuamente para desarrollar todo su potencial en armonía. El cuento maravilloso mostró el camino hacia la autorrealización o, en otras palabras, el sendero alternativo que podría tomar la historia si los seres humanos realmente se hicieran cargo de su destino.

Novalis ya estaba peleando una batalla perdida con sus cuentos maravillosos y teorías radicales. Pero, como he mencionado antes, eso no impidió que las grandes mentalidades de la burguesía alemana escribieran y usaran cuentos folclóricos y maravillosos para criticar las fuerzas deshumanizantes del racionalismo y el capitalismo hasta el presente. Indudablemente, el amor a lo fantástico en sus obras simbólicas se puede interpretar como retiro y privacidad, pero este amor también representa una utilización activa de la imaginación para oponerse a la manipulación social y a la dominación arbitraria. El relato de un cuento folclórico o maravilloso se logra por un ejercicio autónomo de la imaginación, que dota al creador de un sentido de su poder y desafía a los dictados autodestructivos de la razón. Igualmente importante es la conexión directa del creador con el público, la experiencia social y la naturaleza. Como ha enfatizado Walter Benjamin, 'un gran narrador de cuentos siempre tendrá raíces populares'(2) pues tiene la función práctica de transmitir sabiduría como valor de uso para el pueblo, y tal mediación puede, efectivamente, acercar a los públicos a la naturaleza y darles un sentido de las posibilidades de autorrealización. Benjamin proclamaba en particular al cuento folclórico como la forma más elevada de narrativa:

> "El cuento que aún hoy en día es el consejero principal del niño, por haberlo sido de la humanidad, sigue vivo en la narración. El primer y verdadero narrador es el relator de cuentos. Donde las cosas se ponían difíciles el cuento ya lo sabía, y cuando el peligro arreciaba, el auxilio que otorgaba estaba próximo. Ese peligro era el riesgo del mito. Los cuentos nos dan noticia de las primeras formas que la humanidad encontró para sacarse de encima esa pesadilla que el mito había puesto sobre su pecho. En la figura del tonto nos muestra cómo la humanidad adopta 'actitud de tonto' frente al mito; en el personaje del joven hermano nos muestra cómo sus probabilidades se acrecientan al alejarse de ese tiempo primitivo mítico; nos enseña en la figura del que salió para aprender el miedo, que las cosas son observables aunque las temamos; nos muestra en la figura del despierto que las preguntas que formula el mito son peculiares, como lo es la pregunta de la esfinge; nos muestra, bajo figuras de animales que auxilian al niño protagonista del cuento, que la naturaleza no sólo acata al mito sino que sabe también tender una mano al hombre. Desde el principio de los tiempos, el cuento ha enseñado al hombre lo aconsejable, y aún hoy enseña a los niños a hacer frente, con audacia e ingenio, a los poderes del mundo mítico (así es cómo el cuento polariza al valor; a saber, como poco valor —es decir, como ingenio— y como audacia). El mago liberador, de que disponen todos los cuentos, no pone en juego a la naturaleza en forma mítica, sino que revela su complicidad con el hombre liberado."(3)

Como Novalis, que aspiraba a retener la finalidad y el aura originales del cuento folclórico en sus cuentos maravillosos, Benjamin ve el cuento folclórico como un modo casi mágico de conectar al pueblo con su propia naturaleza e historia. El mito como construcción social de la razón instrumental debe ser atravesado y explotado por los poderes de la imaginación que mantiene un valor de uso brindando asesoramiento a las personas y restaurándoles la inmediatez de la naturaleza. El cuento folclórico era un modelo de arte narrativo que, a pesar de su gradual desaparición en la era de la reproducción mecánica, aún podía servir para señalar el camino hacia la construcción de una historia real. En el siglo XX, esto implicaría que un cuento tendría que aconsejar contra el autoritarismo y el fetichismo de las mercancías, y subvertir la racionalidad instrumental con la imaginación. Tómese como ejemplo este cuento maravilloso.

"Había una vez un joven millonario. Era tan encantador y atractivo que todos lo querían. Y no sólo era atractivo para la gente de su clase, sino especialmente para la gente que estaba por debajo de él. Cuando entraba en la tienda de su padre, hablaba en forma encantadora con los empleados y, en cada compra que hacía en la ciudad, su aguda conversación ponía al empleado de buen humor por el resto del día. Su carácter refinado se ponía de manifiesto en todo lo que hacía. Se comprometió con una joven pobre y simpatizaba con artistas e intelectuales pobres.

Un día, el negocio de su padre quebró. Las excelentes cualidades de nuestro príncipe no cambiaron en lo más mínimo. Igual que antes, charlaba en forma encantadora cuando iba de compras, conservaba sus conexiones con los artistas, y hacía todo lo que podía por su novia. Sin embargo, mira lo que pasó. Los vendedores se sentían irritados ante su presencia, pues los alejaba de sus negocios; los artistas descubrieron que era totalmente improductivo; y hasta su novia pobre lo encontró sin talento e insípido, y finalmente lo abandonó en la estacada.

Éste es un cuento antiguo. No valdría la pena contarlo nuevamente si la gente por lo general no lo malinterpretara. No era el príncipe en particular el que seguía igual, y los demás los que cambiaron (ésa sería la interpretación común y superficial), sino que los otros seguían igual mientras que el colapso del negocio del padre tuvo el efecto de dotar al carácter de nuestro príncipe de un significado enteramente diferente. Una característica atractiva de una persona se puede volver imbecilizante sin que haya ningún cambio en la persona, además de su cuenta bancaria.

Lo que hubiera sido más llamativo y sobrenatural es que en nuestro cuento hubiera habido un grupo diverso de circunstancias que indicaran que la gente sabía del colapso del negocio del padre durante un período en el cual el joven no sabía nada de eso. Entonces, el príncipe talentoso se hubiera vuelto un cretino sin haber cambiado ni una mínima cosa en su conciencia. Tan poco dependemos de nosotros mismos."(4)

Este cuento maravilloso no fue escrito por un romántico sino por un hombre llamado Heinrich Regius en 1934. En realidad, Heinrich Regius era un seudónimo de Max Horkheimer, uno de los fundadores del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt am Main. Es interesante ver cómo Horkheimer usa el cuento maravilloso para desmitificar las operaciones del fetichismo de la mercancía en la sociedad capitalista. Éste no es el lugar para comenzar una interpretación detallada del cuento maravilloso de Horkheimer, pero es el lugar para cuestionar el potencial del cuento maravilloso, sea comunicado en el estilo narrativo de Horkheimer o a través de los medios de comunicación masiva, revelando las tendencias degradatorias y las maquinaciones explotadoras de la industria cultural para que los públicos, a diferencia del príncipe de Horkheimer, puedan pasar a *depender de sí mismos*.

Es algo irónico que Horkheimer y la Escuela de Frankfurt de teoría crítica, que pusieron muchas energías para recuperar el potencial emancipatorio de la razón, deban en realidad establecer los parámetros para un análisis crítico del cuento maravilloso y la imaginación. Sin embargo, no hay contradicción aquí, pues ellos mismos confiaban y defendían la imaginación para quebrar la fortaleza de la razón utilizada por las clases privilegiadas para dominar en una sociedad orientada a la reificación y estandarización de los seres humanos como mercancías por parte de grupos de intereses autoritarios. Así, podemos captar mejor el potencial contemporáneo del cuento maravilloso como una fuerza cultural liberadora, poniéndolo en el contexto de lo que Horkheimer y Theodor Adorno llamaban la industria cultural. Este término denota el modo en que se producen, se organizan e intercambian como mercancías las formas culturales, dentro de un sistema socio-económico capitalista, para que ya no tengan relación con las necesidades y experiencias del pueblo que las crea. Un proceso así nos impide darnos cuenta de quiénes son los verdaderos productores de bienestar y cultura, con el resultado de que la humanidad se reduce al nivel de una cosa. Los objetos culturales parecen poseer vida en sí mismos, más allá del control de los verdaderos creadores, que también pierden el control de sus propios destinos.

En el siguiente análisis, quiero elaborar algunas de las nociones básicas de la teoría de la industria cultural para comprender el impacto de la tecnología sobre el desarrollo histórico del cuento folclórico como cuento maravilloso, es decir, una forma cultural mediatizada. Como éste es un tema amplio, primero haré hincapié en las formas en que el cuento maravilloso está mediado por el cine en casos como *Blancanieves*, *Wizards*, *La guerra de las galaxias* y *Rocky*; y relacionaré estas películas de cuentos maravillosos con el concepto utópico de Ernst Bloch sobre el cuento maravilloso, para compensar el pesimismo y descubrir las debilidades de la teoría de la industria cultural. En última instancia,

esto nos llevaría nuevamente a la insistencia de Novalis en que la historia debe transformarse en un cuento maravilloso con el tiempo y a la afirmación de Horkheimer en su cuento maravilloso, de que debemos empezar a depender de nosotros mismos para hacer historia.

En 1944, Horkheimer y Adorno demostraron en *Dialéctica del Iluminismo* los modos y los medios a través de los cuales la industria cultural emplea la tecnología e instrumentaliza la razón para extender la dominación del capitalismo y transformar a los seres humanos y a sus expresiones culturales en mercancías. Interesados en cómo el Iluminismo (la Ilustración) mismo traicionó los mismos principios de la conciencia crítica y racional para liberar al espíritu humano que primero había defendido, Horkheimer y Adorno argumentaban que la organización del sistema socio-económico basado en la propiedad privada, en la competencia y en la acumulación se desarrolló arbitrariamente a través del racionalismo para impedir que los seres humanos descubrieran su pleno potencial como seres humanos imaginativos y pensantes. Los seres humanos se han transformado en poco más que herramientas, pues se les demandó poner sus habilidades y su pensamiento al servicio de un sistema que utiliza la industria y la tecnología para aumentar los beneficios y el poder de los grupos de elite, se les impidió perseguir sus propios intereses e internalizaron las normas y los valores de la producción capitalista. El progreso como avance de las maquinarias y la tecnología de la producción ha quedado identificado con el poder del sistema capitalista que domina y manipula a la humanidad y la naturaleza. Tanto la razón como la imaginación se han atrofiado. Según Horkheimer y Adorno, el *rol* desempeñado por la cultura desde el siglo XVIII para reforzar el proceso de deshumanización del capitalismo se ha transformado en la clave para entender cómo y por qué este sistema perdura. Particularmente sensibles a las tendencias totalitarias de la cultura, hacen hincapié en que el proceso por el cual las personas y las formas culturales son transformadas en mercancías a través de los medios masivos de comunicación ha invalidado la capacidad de los seres humanos para distinguir lo real de lo irreal, lo racional de lo irracional. Entonces, la producción cultural termina transformando a las personas en consumidores que, a partir de una sensación de confusión e impotencia, abandonan en gran parte su propia autonomía, dejando que la burocracia o la industria tomen decisiones por ellos. "La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos

psicológicos. Los productos mismos, a partir del más típico, el *film* sonoro, paralizan tales facultades mediante su misma constitución objetiva. Tales productos están hechos del forma tal que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, dotes de observación, competencia específica, pero prohíbe también la actividad mental del espectador, si éste no quiere perder los hechos que le pasan rápidamente delante. Es una tensión tan automática que casi no tiene necesidad de ser actualizada para excluir la imaginación. "(5)

Como la imaginación y la razón se transformaron en los objetivos claves de la industria cultural, Adorno y Horkheimer hicieron hincapié en las ilusiones utilizadas por los medios para engañar a las masas. La estructura del entretenimiento masivo de hoy en día se parece al de la línea de producción, y busca sosegar y distraer a las masas haciéndoles creer que los productos que consumen y producen en realidad alimentan su potencialidad de desarrollo. Empero, el objetivo de la producción es transformar a las personas en grandes y mejores consumidores, sin importar la calidad de los objetos que producen y consumen. Las expresiones culturales son comunicadas a la gente por una industria que aspira a transformar a las masas en autómatas y no en seres autónomos.

> "El *amusement* es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que se imprime en la sucesión automática de operaciones reguladas. Sólo se puede escapar al proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina adecuándose a él en el ocio. De ello sufre incurablemente todo *amusement*. El placer se petrifica en aburrimiento, pues, para que siga siendo placer, no debe costar esfuerzos y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales. El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente contada."(6)

La felicidad o la gratificación que promete la industria cultural resulta ser un aletargamiento de los sentidos. La utopía de los medios masivos de comunicación se parece a aquellas maravillas tecnológicas como los clubes de salud comerciales y los manantiales de aguas minerales para convalecientes, frecuentados por personas inclinadas a creer que es posible inducir una nueva vida en forma automática. Como las imágenes condicionantes y los productos de los medios masivos de comunicación tienen por objeto transformar a todos los productores en consumidores pasivos y a todas las obras de arte en mercancías, la autonomía del productor y del producto queda circunscrita por las condiciones del mercado. La producción para el consumo y la ganancia se transforma en un valor en y por sí misma. Los seres humanos se comercializan a sí mismos y a sus productos como artículos por dinero y éxito. Pierden contacto con sus capacidades y talentos innatos y pierden de vista la manera en la cual se proyectan sobre el mundo. La subjetividad del individuo ha sido tan invadida en el trabajo y en el hogar por las demandas de estandarización de la línea de producción a través de los medios de comunicación y los inventos tecnológicos, que es difícil seguir hablando de autonomía mental.

En efecto, el análisis de Adorno y Horkheimer de la industria cultural, para el cual ya había sido preparado el terreno por trabajos previos de la Escuela de Frankfurt en los años 1930,(7) planteó una pregunta fundamental de nuestro tiempo, una pregunta que se había intensificado particularmente por el crecimiento del fascismo a partir de los años veinte. Dado el grado hasta el cual el Estado y la industria privada han colaborado para aumentar su poder de administrar y burocratizar nuestras vidas públicas *y* privadas a través de la tecnología, ¿se puede hablar verdaderamente de autorrealización y autodeterminación subjetivas? O, para decirlo de otra manera, ¿se ha instrumentalizado tanto la razón con el fin de la realización capitalista que a los seres humanos se les ha agotado su potencial creativo y crítico para formar el destino de la humanidad?

La pregunta de Adorno y Horkheimer también ha sido formulada por otros miembros y discípulos de la Escuela de Frankfurt. En especial, Herbert Marcuse ha escrito largamente sobre esto en *Eros y civilización*, *El hombre unidimensional* y *Counter-Revolution and Revolt*. El gran logro de Marcuse ha sido aclarar cómo la ideología capitalista de la dominación política no sólo invadió la organización social de los

seres humanos sino que fue constitutiva de la forma y contenido de la tecnología misma. Así, "lo tecnológico *a priori* es un *a priori* político puesto que las 'creaciones humanas' derivan de y reingresan a un conjunto societal. Aún se podría insistir en que la maquinaria del universo tecnológico es 'como tal' indiferente a los fines políticos: puede revolucionar o demorar una sociedad. Una computadora electrónica puede funcionar igualmente en administraciones capitalistas o socialistas; un ciclotrón puede ser una herramienta igualmente eficaz para una cuadrilla de guerra o para una cuadrilla de paz... Sin embargo, cuando la técnica se transforma en la forma universal de la producción material, circunscribe una cultura entera; proyecta una totalidad histórica: un 'mundo'".(8) Las consecuencias de la teoría de Marcuse son tan amenazantes como las de Adorno y Horkheimer: la inmersión total de la cultura por una tecnología política y socialmente preparada para reducir el pensamiento crítico y la toma autónoma de decisiones, lleva a una sociedad racionalmente totalitaria. En este sentido, los medios masivos de comunicación funcionan para frenar el potencial emancipatorio del arte creativo y pueden servir para instrumentalizar la fantasía.

La mirada pesimista de los principales miembros de la Escuela de Frankfurt ha sido equilibrada de alguna manera por Jürgen Habermas, que hace una distinción entre la acción instrumental regida por las reglas técnicas basadas en el conocimiento empírico y "la acción comunicativa o interacción simbólica, regida por normas consensuales obligatorias que definen expectativas recíprocas sobre el comportamiento y que debe ser entendida y reconocida por al menos dos sujetos actuantes".(9) En contraposición con Marcuse, Habermas cambió el foco de la tecnología como el marco dentro del cual la ideología capitalista se puso de manifiesto y controló las vidas de los individuos, al marco institucional de la esfera pública burguesa que determina y abraza el proceso de socialización *y* la tecnología compuesto por sistemas de acción instrumental y estratégica. Como categoría histórico-sociológica, la esfera pública designa aquellas formas de acción comunicativa desarrolladas e instrumentalizadas por la burguesía en el siglo XVIII entre la esfera pública y el Estado para fomentar el discurso racional y un proceso democrático de toma de decisiones. Las causas de la pérdida de autonomía individual y democracia y el incrementado control tecnológico de nuestras vidas por parte de los intereses capitalistas sólo se pueden entender, según Habermas, si se analiza cómo los intereses privados han manipulado y dominado la opinión pública en la esfera pública y cómo

el Estado ha intervenido en nombre de esos intereses privados que han desarrollado un poder de monopolio. El resultado ha sido una perversión de la esfera pública o lo que Habermas llama una "refeudalización de la esfera pública"[10] donde el Estado abierta y arbitrariamente ejerce su control para favorecer los intereses del gran monopolio y conglomerar intereses. "El programa sustitutivo que prevalece hoy en día... tiene por objetivo exclusivamente el funcionamiento de un sistema manipulado. Elimina las cuestiones prácticas y con esto imposibilita el debate acerca de la adopción de estándares; éstos podrían emerger solamente de un proceso democrático de toma de decisiones. La solución de problemas técnicos no depende de la discusión pública. Más bien, las discusiones públicas podrían problematizar el marco dentro del cual las funciones de la acción de gobierno se presentan como técnicas. Por lo tanto, las nuevas políticas de inversionismo del Estado requieren una despolitización de la masa de población. Hasta el punto en que las cuestiones prácticas se eliminan, la esfera pública también pierde su función política."[11] Entonces, es central para Habermas una teoría de la comunicación, no de la tecnología, y así busca superar la melancolía de la Escuela de Frankfurt planteando una noción emancipatoria de racionalización que se basa en el "debate público, irrestricto, libre de dominación, de la adaptabilidad y deseabilidad de los principios y normas orientados a la acción a la luz de las repercusiones socio-culturales de los subsistemas en desarrollo de acciones de intencionalidad racional".[12] La posibilidad de repolitizar la esfera pública para permitir la toma de decisiones democrática y la individuación se ha transformado en el objeto de muchos estudios en Alemania occidental. El debate entre aquellos críticos interesados en la industria cultural se ha centrado en los modos de exponer y oponerse al fetichismo de las mercancías basado en la explotación económica de las necesidades subjetivas de las masas,[13] o en los modos de crear una contraesfera pública.[14] En particular, la noción de una esfera pública proletaria o plebeya, como la desarrollaron Oskar Negt y Alexander Kluge, aporta un sólido punto de partida teórico para ir más allá de la postura pesimista de la Escuela de Frankfurt, y esto va a ser discutido luego en forma más detallada. Ya sea optimista o pesimista el punto de vista, todos los análisis de los medios de comunicación reconocen su poder y su tendencia a incrementar la efectividad y la manipulación de la industria cultural. En consecuencia, plantean continuamente la cuestión que Habermas sitúa al final de uno de sus libros más recientes: "¿El fin del individuo?"[15]

Entre los comentaristas radicales angloamericanos de las comunicaciones masivas, la crítica de la Escuela de Frankfurt de la industria cultural no ha tenido un efecto profundo, si bien se puede trazar una influencia a través de las mediaciones de Marcuse, Hans Magnus Enzensberger,[16] Raymond Williams,[17] Stanley Aronowitz[18] y Stuart Ewen,[19] cuyas obras han tenido una circulación comparativamente amplia en los Estados Unidos y Gran Bretaña. Sin embargo, la tendencia dominante en los Estados Unidos y en Gran Bretaña, en el campo de las comunicaciones masivas, ha sido hacia estudios empíricos y cuantitativos que demuestran concretamente el poder creciente de los intereses monopolistas. En otras palabras, muchos estudios empíricos, sin estudiar ni tomar en cuenta los trabajos de la Escuela de Frankfurt, han sustentado en realidad tesis generales de teoría crítica acerca de la creciente dominación totalitaria de los medios masivos de comunicación. Como resultado de la Guerra de Vietnam y del escándalo Watergate, cada vez más estudios se han interesado en la manipulación y las maquinaciones de la industria cultural. Dos trabajos de Herbert I. Schiller y Michael R. Real son buenos ejemplos de la investigación exhaustiva y del análisis crítico de los medios de comunicación, que apuntan a la cuestión del control de la industria cultural sobre el comportamiento humano.[20] *The Man Managers* de Schiller cubre las áreas de cooperación gubernamental con los intereses privados, la industria corporativa militar, la esfera del entretenimiento, la industria electoral, los conglomerados internacionales y los sistemas legales de represión. En cada caso, prueba en forma concluyente que la circulación de imágenes e información no es neutral, sino que conlleva mensajes ideológicos que crean en forma intencional un falso sentido de realidad y producen una conciencia que está al servicio de una industria de mercancías que aspira a la acumulación y crea división y alienación entre la gente. El libro de Real es más específico que el de Schiller, en cuanto pone el acento en la cultura. Pero el empuje es el mismo:

> "La cultura mediatizada sirve primordialmente a los intereses de la elite de poder político-económico relativamente pequeña que corona la pirámide social. Lo hace programando la conciencia de las masas a través de un autoritarismo infraestructural que desmiente su aparente igualitarismo supraestructural. Por ejemplo, mientras que supuestamente 'se da a la gente lo que quiere', la televisión comercial maximiza los beneficios de corporaciones privadas, fragmenta la conciencia y enmascara la alienación."[21]

El estudio de Real es significativo porque elabora una categoría de "cultura mediatizada" que puede ser efectivamente utilizada para clarificar cómo la industria de la cultura conserva su influencia persuasiva sobre la conducta de la masa. Después de trazar distinciones entre arte de élite, folclórico, popular y masivo, además de analizar otros conceptos de la cultura, alta y baja, Real argumenta que los desarrollos tecnológicos, en especial en la era de la reproducción masiva, han dado una nueva orientación a la cultura, que él define como un modo sistemático de construir la realidad que un pueblo adquiere como consecuencia de vivir en grupo. Los desarrollos tecnológicos han producido un cambio radical en el crecimiento de la cultura.

> "La creciente diseminación de la cultura a través de instrumentos masivos de comunicación borra las distinciones tradicionales entre arte de elite, folclórico y popular. Una persona interesada en el arte de elite puede buscarlo leyendo poemas y obras de teatro de impresión y distribución *masiva*, y escuchando música clásica en grabaciones que se imponen y se venden *en forma masiva*. En el otro extremo del espectro, un alpinista de Virginia del Oeste puede satisfacer su gusto por la música folclórica a través de la salida local de la radio *masiva*. En ambos casos, los conceptos tradicionales de personalismo, inmediatez, espontaneidad, orientación del creador, y características similares que según se dice distinguen al arte de elite y folclórico de la cultura masiva, desaparecen en el proceso de reproducción y distribución." (22)

Así, Real utiliza el concepto de *cultura mediatizada* "para hacer referencia a expresiones de la cultura como son recibidas de los medios de comunicación contemporáneos, ya sea que procedan de orígenes elitistas, folclóricos, populares o masivos. Esta redefinición del centro supone que toda cultura, al ser transmitida por los medios masivos de comunicación, se transforma en efecto en cultura popular. Existe la cultura popular *no* transmitida por los medios de comunicación masiva, pero ha disminuido su importancia tanto estética como socialmente".(23) Como en la mayoría de los estudios sobre la industria de la cultura, Real documenta los peligros inherentes a un sistema social que ahora tiene la capacidad tecnológica para administrar y controlar el pensamiento y el comportamiento de todos sus miembros. El totalitario 1984, como lo representó Orwell, parece estar a la vuelta de la esquina. Sin embargo, Real, Habermas, Marcuse, Negt, Kluge y otros críticos radicales no son totalmente pesimistas respecto de las posibilidades de evitar 1984. Aún es posible que las masas se reapropien de la cultura para servir a los intereses emancipatorios de la humanidad. Como ha señalado Fred Inglis, sería un gran error considerar a las comunicaciones masivas de la industria cultural como encerradas en un edificio fijo y monumental.

BIBLIOTECA CORTAZAR

> "Las comunicaciones públicas son demasiado porosas para ocupar el edificio. Por eso, es posible hacer algunas sugerencias a la pequeña minoría (y siempre será una pequeña minoría) que está dispuesta a ver la comprensión de los medios de comunicación como parte de la educación... El principal instrumento de innovación del conocimiento son, sin duda, las comunicaciones masivas: la conciencia que registran es la que controla la marcha de la historia mucho más que las tecnologías. Ahora hay conexiones significativas entre la comunicación pública y la educación masiva, y parece razonable conjeturar (aunque sólo sea una conjetura) que las dos instituciones contienen suficientes hombres y mujeres interesados en revertir los flujos dominantes de información para que tengan algún efecto. Por cuanto todo cambio debe tener su institución social expresiva, la educación (ya sea en forma original, comunitaria o desescolarizada) debe permanecer institucionalizada si la crítica social racional no quiere morir de desgaste."(24)

Inglis hace hincapié en cómo los educadores pueden ayudar a compensar las tendencias negativas de la cultura mediatizada, y sus sugerencias tienen no sólo el valor del esfuerzo sino que realmente están siendo implementadas por educadores progresistas en muchas escuelas y universidades de Occidente. Sin embargo, aborda el problema de la manipulación masiva demasiado desde el punto de vista intelectual y no ve cómo la industria cultural misma produce nuevas necesidades e intereses en los consumidores masivos, que los obligan a usar su imaginación contra el propósito instrumental de la industria cultural. En otras palabras, la tecnología y la ideología de la industria cultural son responsables de desarrollar necesidades, deseos y una conciencia que a menudo entra en contradicción con la racionalidad de la industria. Esencialmente, es imposible instrumentalizar por completo la fantasía, y la cuestión fundamental de la emancipación social genuina concier-

ne a si las imágenes de la producción de la fantasía pueden ser organizadas por los productores mismos en su realidad cotidiana, para poner un término efectivo a la explotación, la alienación y la injusticia. Pero, antes de que analicemos las distintas posibilidades de alternativas radicales a la industria cultural, permítasenos examinar cómo las premisas críticas desarrolladas en la crítica a la industria cultural nos pueden ayudar a comprender cómo funcionan los cuentos folclóricos y maravillosos mediatizados en nuestra sociedad actual. Solamente enfrentándonos con el modo en que nuestra razón y nuestra imaginación son utilizadas contra nosotros, podemos aprender a usarlas para nuestro bienestar. Citando nuevamente a Inglis:

> "Por el momento, vivimos una constante y odiosa inversión de polos, donde el poder público radica en un misterio más allá del templo, y las santidades de nuestras relaciones íntimas desfilan y se exhiben en público. Al menos una forma de comenzar a aclarar la confusión es identificar a quien está tratando de controlarnos y saber cómo lo hace. Sólo si puedes conocer directamente a otra persona, puedes decidir que eres valioso para ti mismo."(25)

¿De qué maneras fue utilizado el cuento maravilloso como forma cultural mediatizada para alimentar los intereses de la industria cultural? ¿Fueron el impulso utópico y los órdenes sociales alternativos de los cuentos maravillosos serios totalmente apagados por las maquinaciones de la industria cultural? ¿No queda lugar para la imaginación en la cultura mediatizada, para sugerir alternativas de autonomía y autodeterminación de los pueblos? ¿Se ha vuelto tan corrupta la esfera pública burguesa y es tan total su manipulación de la opinión pública, que ya no es posible la creación de una esfera pública alternativa? Un análisis del cuento maravilloso y su función en los medios masivos de comunicación nos puede ayudar a determinar las limitaciones impuestas a la imaginación y a las formas contraculturales, y también a señalar el camino hacia soluciones posibles. Sin embargo, el tema es tan amplio como los problemas. Abordemos brevemente la magnitud del problema.

La recepción de los cuentos folclóricos y maravillosos en el mundo occidental (y, en gran medida, en todo el mundo) ha tenido gran influencia de la industria de Walt Disney y otras corporaciones similares, de manera que la mayoría de la gente tiene preconceptos respecto de

qué es y qué debe ser un cuento maravilloso. Los medios confían en nuestras imaginaciones prefabricadas para sugerir de todas las maneras y las formas que las utopías del estilo de Disney son utopías que todos deberíamos esforzarnos por construir en la realidad y que, si no fuera suficiente, hasta tenemos Disneylandias concretas para usar como anteproyecto de nuestra imaginación, que nos muestran que pueden ser construidas. Para oponerse a esta inundación corporativa de nuestra imaginación, los cuentos maravillosos conocidos deben volvérsenos extraños nuevamente, si es que vamos a responder a las únicas imágenes de nuestra propia imaginación y a los posibles elementos utópicos que puedan contener. Si no, las imágenes programadas del cuento maravilloso seguirán envolviendo nuestra sensibilidad en avisos televisivos como aquellos que presentan a mujeres transformadas en Cenicientas en forma mágica, comprando nuevos vestidos, pagando por tratamientos de belleza en un *spa*, utilizando los cosméticos adecuados. Así, la Bestia se transforma en un magnífico pedazo de príncipe que se afeita con la marca correcta de crema de afeitar, usa el desodorante correcto y se aplica el mejor tónico capilar. Uno se encuentra en todas partes con motivos del cuento maravilloso. Por ejemplo, el siguiente aviso que apareció en un periódico local de una película comercial de cuento maravilloso es una típica mercantilización publicitaria de cuentos maravillosos: "¡Dorothy sale a ver a la Bruja! El Espantapájaros es un surfista... El Hombre de Hojalata es un engrasador... El León es un ciclista... La Bruja Malvada maneja un último modelo... El Hada Madrina es *gay*... El Hechicero es una super estrella de rock en... 20th Century Oz. Sólo sigue el camino de piedras amarillo."(26) Obviamente, este camino nos lleva a comprar un pasaje a la maravillosa tierra de Oz, que nos permite suspender durante dos horas nuestro sentido de la realidad.

El vasto uso de cuentos maravillosos y material folclórico en los medios de comunicación ha sido estudiado en forma reciente por los críticos. Hay algunas referencias a la incorporación de cuentos maravillosos en los medios de comunicación masiva en el libro de Raphael Patai *Myth and Modern Man*.(27) Sin embargo, es demasiado ecléctico en sus ejemplos (a veces confunde el mito y el folclore) para permitirnos comprender las ramificaciones del uso del cuento maravilloso por parte de los medios de comunicación masiva. Más sistemáticos son dos estudios sobre folclore en los medios de comunicación realizados por Tom Burns y Priscilla Denby.(28) Burns se pasó un día entero mirando televisión en 1969 y registró 101 ítems o temas del folclore tradicional.

Descubrió que el uso del folclore era exuberante en todo tipo de programas y también se lo utilizaba ampliamente en avisos. Por ejemplo, "cuatro de cada cinco avisos con material Märchen tenían personajes conocidos y argumentos que los transformaban en un producto. El uso de Proctor y Gamble de Cenicienta para promocionar el agente limpiador 'Mr. Clean' es típico:

"Una hermana mayor: Cenicienta, lava el piso.

Otra hermana mayor: Sí, lávalo, y después, lávalo otra vez.

(*Las hermanas se van al baile.*)

Cenicienta: Lava, encera, puf.

(*Apdrece el Hada Madrina.*)

Hada Madrina: Puf, amoníaco. Eso estropea la cera. Pero usa Mr. Clean sin amoníaco. Mr. Clean saca la suciedad pero deja la cera brillosa, y te luces.

Cenicienta: ¡Guau!

Hada Madrina: Y ahora, ¿al baile?

Cenicienta: Al baile. Esta noche es mi baile de sociedad. Adiós."(29)

El análisis de Denby iba más allá que el de Burns, pues recolectaba material folclórico de revistas, diarios, obras de teatro y televisión, radio, dibujos animados, grabaciones, películas, avisos, festivales locales, restaurantes, etc. También amplió sus categorías para incluir folclore *qua* folclore (artículos sobre folclore, folclore como base, folclore mimético), folclore como folclore (con propósitos de venta y decorativos) y folclore como digresión. Llegó a la conclusión de que el folclore como se lo utiliza en los medios de comunicación no tiene nada que ver con el objetivo original de nutrir y reforzar la imagen tradicional, unificando a la gente, transmitiendo la tradición. Se ha vuelto más internacional y universal.

"En un sentido, el folclore como se encuentra en los medios tiene la intención de ser una varilla mágica psicológica; puede informar sistemáticamente e instruir directamente a alguien para reformular su estilo de vida como simplista, o puede sugerir en forma sutil que el mundo se basa de alguna manera en fuerzas irreales sobre las cuales uno no tiene control alguno. Así, puede servir como escape, consciente o no. Entonces nuevamente, puede servir para demostrar que la sociedad se ha

tornado demasiado tecnológica para volverse 'folclórica' nuevamente en la naturaleza e, irónicamente, que el énfasis actual en el folclore y la superstición buscados como ayuda sólo sirve para complicar más y oscurecer los temas (un punto de vista prevaleciente en las revistas más sofisticadas o intelectuales). Así, el folclore de los medios se puede considerar como una panacea o una ofuscación."(30)

Ya sea como panacea o como ofuscación, Denby ha colocado el dedo sobre la forma en que el folclore mediatizado es instrumentalizado para despistar al público y mitificar el sistema cultural que genera imágenes para distraer y manipular la imaginación. El sistema de comunicación masiva y sus vínculos con la producción de mercancías capitalista están sostenidos, en última instancia, por argumentos e imágenes folclóricas que dejan al público felizmente pasivo o perturbado e impotente. Tanto Burns como Denby condujeron sus estudios con la correcta suposición de que el folclore tradicional pierde su significado cultural fuerte cuando se lo saca de su contexto usual de actuación, ambiente y público. Pero, desafortunadamente, no analizan en profundidad cómo el nuevo contexto comercial de los medios de comunicación masiva determina la función y el significado del folclore. Una vez que el folclore se mediatiza, pierde su aspecto folclórico. En el caso del cuento folclórico, su forma mediatizada es el cuento maravilloso, y su contexto es la industria cultural.

Los efectos de la industria cultural sobre los cuentos folclóricos y maravillosos se abordaron parcialmente en el 15.° Congreso del Consejo Internacional de Libros para Jóvenes, realizado en la Escuela de Estudios Políticos y Económicos Pandios, en Atenas, del 28 de septiembre al 2 de octubre de 1976. Los dos trabajos más importantes relacionados con la temática de los cuentos maravillosos y los medios de comunicación masiva fueron "Le merveilleux dans la littérature pour la jeunesse à l'ére technologique" de André Kédros y "Fairy Tales and Technocracy" de Kypros Chryssanthis.(31) Si bien ni Kédros ni Chrysanthis abordan en forma explícita el cuento maravilloso mediatizado, vale la pena sintetizar sus trabajos, pues echan luz sobre la naturaleza extensiva del problema planteado por la tecnología y los medios de comunicación para los cuentos maravillosos y la literatura de fantasía.

Después de una pintura deprimente de cómo la sociedad de consumo tecnológica coloca a los niños bajo una enorme presión y fragmenta sus vidas para incrementar los intereses de las burocracias y las

grandes empresas, Kédros argumenta que lo maravilloso debe asumir una nueva y especial función en la literatura infantil, manteniéndose al día con los tiempos cambiantes. Los cuentos folclóricos y maravillosos tradicionales y las historias anticuadas no pueden ayudar a los niños a tratar de resolver los problemas sociales contemporáneos.

> "Los niños (y no sólo los niños) necesitan una especie de nuevo elemento maravilloso (*le merveilleux*) capaz de exorcisar el amenazante ambiente tecnológico y de mostrar respuestas que lleven al gobierno no sólo de la naturaleza sino de la tecnología misma. Nuestros niños necesitan un elemento maravilloso que, a través de lo fantástico, lo inusual, lo bizarro y también (¿por qué no?) a través de la comedia y los mitos modernos, desarregle y controle las máquinas, los aparatos, las grandes empresas y las grandes firmas, las rígidas condiciones burocráticas y las ciegas leyes del mercado. Necesitan un elemento milagroso que introduzca el sol y la festividad en la terrorífica racionalidad de nuestras sociedades tecnológicas haciéndoles ver cómo la tecnología, gracias a las nuevas relaciones humanas, puede contribuir al desarrollo de cada uno. Desde esta perspectiva, lo maravilloso se transforma en una necesidad vital: da estabilidad y apoyo moral a los niños en gran medida y los hace conscientes de sus responsabilidades futuras."(32)

Kédros toma prestadas nociones de la Escuela Francesa de psicología (Derrida, Lyotard) al defender el poder de lo milagroso en la literatura: "A medida que se domina la tecnología, lo maravilloso podría servir al mismo tiempo para alimentar actitudes críticas y abiertas en el pensamiento del niño. En este 'desorden constructivo' (*déréglement constructif*) el humor podría desempeñar un rol considerable."(33) En otros términos, lo milagroso y lo cómico tienen un efecto extrañante y pueden brindarles a los niños la distancia necesaria para enfrentar la presión socio-psicológica y para lograr un sentido de sí mismos.

Mientras que Kédros ve la tecnología moderna y la producción de mercancías como condiciones establecidas para un nuevo tipo de literatura fantástica, Chrysanthis tiene un punto de vista ligeramente diferente:

> "Cuando uno intenta definir la posición del cuento maravilloso en esta era tecnocrática nuestra, debe tener en mente dos cuestiones importantes. Primero, que en la mayor parte del mundo, y no sólo en los países en vías de desarrollo, la población rural es mucho más grande que en la urbana, y es esta tradición rural la que conscientemente vive sus tradiciones folclóricas, ya que los educados en estas áreas no han dejado de ser influenciados por la tradición folclórica, en todo caso inconscientemente. Y segundo, que la tecnología ha logrado inesperadas maravillas pero aún no ha podido modificar el espíritu del hombre, pues al hombre no le ha sido dado ese largo período que necesita para adaptarse gradualmente a nuevos conceptos tecnológicos... En base a lo que he dicho, pienso que el lugar del cuento maravilloso en la literatura infantil debe preservarse, adaptándose cuidadosamente (por supuesto) a las nuevas circunstancias creadas por la tecnocracia."(34)

Chrysanthis cree que los cuentos folclóricos y maravillosos brindan a los niños un sentido de tradición y autoconocimiento. Los medios de comunicación tecnológicos no han modificado la tradición folclórica porque no han creado una nueva concepción del mundo, al menos entre la gran masa del pueblo. En consecuencia, pueden utilizarse como servicios para implementar la tradición folclórica y para crear nuevos cuentos maravillosos que refuercen los arraigados valores y costumbres humanísticos de comunidades particulares.

En general, Chrysanthis es sorprendentemente ingenuo en su evaluación de la tecnología y los medios de comunicación que nunca describe en forma adecuada. Es como si los medios de comunicación pudieran ponerse con facilidad a disposición de los educadores y artistas profesionales interesados en el bienestar de los niños y en la tradición folclórica humanitaria. Tampoco se molesta en examinar el contenido ideológico de los cuentos folclóricos y maravillosos que analiza. Es más, subestima la expansión del control tecnológico a través de los medios de comunicación en las áreas rurales y no tiene conciencia de cómo ya ha sido interrumpida la tradición folclórica por la ciencia y la industria. De hecho, parece contradecirse cuando concluye que el cuento maravilloso debe adaptarse a las "circunstancias creadas por la tecnocracia", que nunca se explican. En contraposición, Kédros es más cabal y consciente de las complejidades que implica crear un "nuevo tipo de elemento milagroso" en la literatura infantil, que debe oponerse a las imágenes dominantes de la industria cultural.

"Pero, para que lo maravilloso funcione como antídoto y como catalizador de fuerzas constructivas, es necesario que los creadores de obras dirigidas a jóvenes complementen su talento con un conocimiento más profundo de los problemas de nuestro tiempo y de los medios educacionales, sociales, y sobre todo políticos, de resolución de problemas. Al presentar toda la riqueza y las contradicciones de nuestra época en sus obras, tal vez consigan crear los cuentos y mitos de la era tecnológica que aún están penosamente ausentes."(35)

En realidad, un nuevo tipo de literatura fantástica, que incluye cuentos maravillosos innovadores que apuntan a problemáticas sociales, ha venido surgiendo en diversos países occidentales por más de una década, pero esta producción literaria por sí sola no puede compensar la tendencia de la industria cultural a transmitir esta literatura como un producto ideológico. Toda discusión de lo fantástico o lo maravilloso en las artes y su valor para los niños, es decir, toda discusión acerca del modo en que se utiliza a los cuentos folclóricos y maravillosos, debe tener en cuenta los medios cambiantes por los cuales distribuimos y recibimos las obras. Tal vez el cambio más importante para los cuentos folclóricos y maravillosos ha sido generado por el cine, que ha asumido ostensiblemente el *rol* de los narradores de viejos cuentos, pero su perspectiva despoja al público de su autonomía y un sentido de comunidad. Así, su valor social, al menos como funciona ahora, es dudoso.

En este breve análisis de los medios de comunicación, el folclore y el cuento maravilloso, vimos cuán difícil sería rastrear las innumerables maneras en que el cuento maravilloso es transmitido en la industria cultural. Ahora es tiempo de limitar nuestro estudio al caso del cuento maravilloso como película. Aun aquí, el análisis no puede pretender ser completo o exhaustivo. Mi enfoque será ideológico, y el debate de las películas tiene la intención de abrir preguntas sobre el cuento maravilloso mediatizado y la instrumentalización de la fantasía. Como algunas de las generalizaciones sobre el cuento maravilloso o el cine pueden parecer exageradas, será importante no perder de vista el contexto socio-económico en el cual se hace la cultura en Occidente. Aquí el marco es la industria cultural de Hollywood, que juzga sus productos en gran parte según los estándares del éxito comercial. Así, no importa cuán innovador culturamente, de vanguardia, serio o relevante

sea un cuento maravilloso como película, en general no se lo distribuye ni promociona si no alcanza los estándares comerciales y normativos de Hollywood y, hasta cierto punto, monto de la industria televisiva que ha desarrollado su propio mercado para películas. Todo análisis del cuento maravilloso como película debe empezar, en consecuencia, con una premisa crítica respecto de la explotación comercial de los artistas talentosos que producen películas y de los públicos masivos que buscan satisfacer su gusto por productos culturales. Este eje es crucial, pero también se puede volver demasiado unidimensional. Los mensajes de los cuentos maravillosos no están completamente montados para desatar los reflejos de consumidor del público masivo. Como sabemos por el desarrollo del cuento maravilloso literario, hubo escritores que crearon cuentos maravillosos serios dentro del marco comercial y que eran críticos del mercado mismo y de la esfera pública. Es también el caso del cuento maravilloso en el cine. Por eso, después de analizar cuatro películas que se nutren mucho del cuento maravilloso y después de hacer hincapié en cómo sostienen una ideología capitalista, quiero explorar los elementos anticapitalistas y utópicos. Las películas que analizaré son *Blancanieves y los siete enanitos*, *Wizards*, *La guerra de las galaxias* y *Rocky*. Como comenté antes, mi análisis será en gran parte ideológico y estará confinado a la estructura narrativa y a los motivos de los cuentos folclóricos y maravillosos que se han transformado en los nuevos cuentos maravillosos que venden el sueño americano de una sociedad libre y democrática. En este sentido, las películas son estimulantes hipnóticos tanto en su forma como en su contenido, nos llevan a la Tierra del Nunca-jamás con trucos técnicos y brillantes y absorbiendo imágenes que nos hacen olvidar de que tenemos nuestros propios sueños insatisfechos que son más importantes de proyectar y satisfacer que aquellos que las películas imponen a nuestra imaginación. Cada película de las que analizaré representa un método diferente, y a menudo único, de utilización del cuento maravilloso: *Blancanieves y los siete enanitos* es una adaptación animada directa de un cuento maravilloso de Grimm para públicos jóvenes y familias. *Wizards* es un cuento maravilloso original animado de Ralph Bakshi dirigido principalmente a públicos adultos. *La guerra de las galaxias* es una película de ciencia ficción que se basa fundamentalmente en un argumento y unos motivos de cuento maravilloso, para satisfacer las fantasías del espacio exterior del público en general. *Rocky* es una película de deportes inconscientemente basada en cuentos maravillosos, des-

tinada a un público general de mentalidad deportiva. Todas han sido éxitos de taquilla. Todas son productos populares de consumo masivo. Si bien hay otro tipo de películas que podrían ser consideradas cuentos maravillosos mediatizados, estas cuatro revelan algunos de los métodos más interesantes y dominantes a través de los cuales los creadores de películas se apropiaron de la estructura y los motivos del cuento maravilloso, para proyectar sus propias fantasías respecto de las condiciones sociales de la sociedad capitalista. La estructura y los motivos del cuento maravilloso forman el fundamento de cada uno de estos relatos cinematográficos: una adaptación de un cuento maravilloso famoso; la creación de un cuento maravilloso mundano, cambiante y contemporáneo; la proyección de la ciencia ficción en todo el cuento maravilloso; el relato realista de deportes como máscara del cuento maravilloso. Si bien parecen diferentes e innovadoras, cada una de estas películas de cuentos maravillosos contiene contradicciones y patrones ideológicos similares que requieren mayor estudio.

En su libro sobre la ideología imperialista de los dibujos de Disney, Ariel Dorfman y Armand Mattelart hacen la importante observación de que la mayoría de los argumentos del Pato Donald (y muchos otros dibujos de Disney) implican un modelo circular de sustitución. Después de rebelarse contra las reglas adultas, los niños asumen el *rol* autoritario del adulto macho y todo su sistema de valores.(36) Nada se aprende. Simplemente, hay un intercambio de poder y de normas. Dorfman y Mattelart afirman que "Disney no inventó esta estructura: está arraigada en los así llamados cuentos y leyendas populares, en los cuales los investigadores han detectado una simetría cíclica central entre padre e hijo. El menor de la familia, por ejemplo, el pequeño hechicero o el leñador, está sujeto a la autoridad paterna, pero tiene poderes de retaliación y regulación, que están invariablemente relacionados con su capacidad de *generar ideas*, es decir, su *habilidad*".(37) Esta habilidad implica saber cómo batir al prójimo, o un conocimiento usado para dominar. Dorfman y Mattelart se basan en los análisis de Vladimir Popp(38) y Marc Soriano(39) para sustentar su punto de vista. Sin embargo, estos análisis tienden a formalizar los patrones estructurales de los cuentos folclóricos y maravillosos de una manera demasiado rígida y no toman en cuenta variaciones significativas de forma y contenido, a medida que los cuentos folclóricos y maravillosos eran desarrollados en diversos períodos históricos por diferentes culturas. Sin embargo, hay entre los *Zaubermärchen* (los cuentos maravillosos) de principios del siglo XIX una tendencia estructural general

que revela una ideología feudal: el poder crea derechos. El patrón de estos cuentos implica la aparición de un protagonista que cumple una misión y rectifica el abuso de poder. En el proceso, se vuelve soberano, pero el sistema permanece intacto, al igual que las reglas. Esta estructura y contenido se vieron interrumpidos por el cuento maravilloso burgués del siglo XIX que expresaba cierto pluralismo y variedad de formas y temas, lo cual era indicativo de la ideología *laissez-faire* del capitalismo liberal. Lo que es interesante notar en el siglo XX es que los medios de comunicación han utilizado los cuentos folclóricos y maravillosos para producir una cierta refeudalización de la estructura, similar a las observaciones de Habermas acerca de la refeudalización de la esfera pública burguesa. Hasta este punto, Mattelart y Dorfman han percibido una creciente tendencia *contemporánea* hacia el control total de la productividad cultural que se manifiesta en la manera en que los cuentos maravillosos son mediatizados. El patrón de los cuentos maravillosos contemporáneos de la industria cultural tiende a consistir en variaciones de la estructura cíclica observada por Mattelart y Dorfman. El caos y el conflicto son seguidos por la restauración del orden que afirma la bondad del sistema existente. Los héroes jóvenes se inician y socializan como los nuevos líderes vigorosos que incorporan las virtudes de decencia, integridad, coraje, nobleza, diligencia y justicia. La elevación del héroe, en general masculino, equivale a la movilidad social impresa con el sello de buena administración hogareña corporativa americana. Los deseos utópicos de las masas son formulados dentro de los palacios de la fantasía de la industria cultural: sus sueños y deseos insatisfechos son reestructurados y compensados por una mercancía que temporariamente los alivia y ciega a realidades sociales, y obstaculiza la articulación de las verdaderas posibilidades de autorrealización.

Blancanieves y los siete enanitos, creado en 1936 como el primer dibujo animado de largo metraje de Walt Disney, es el más importante, porque se transformó en el prototipo no sólo de todos los otros cuentos maravillosos de Disney sino de la mayoría de las adaptaciones para películas de cuentos folclóricos y maravillosos de otros productores. También ha servido en parte como base de sus insípidas y célebres películas basadas en cuentos maravillosos. El patrón circular es dominante: una hermosa reina madura quiere hacer matar a su hijastra porque Blancanieves es más hermosa que ella. Sin embargo, a la joven princesa la salva un cazador real y, finalmente, la protegen siete enanos en el bosque. La reina se entera de esto y se transforma en una vie-

ja fea que le vende a Blancanieves una manzana envenenada. Los enanos persiguen a la reina y la matan. Blancanieves parece estar muerta y es encerrada en un ataúd de vidrio. Pero entonces entra en escena el Príncipe Encantado y besa a Blancanieves, que vuelve a la vida y a sus facultades y se va cantando con su príncipe.

Como ha notado Richard Schickel, los numerosos cambios hechos por Disney dotaron a la película de un sentido totalmente diferente del cuento de los hermanos Grimm.(40) El cuento implica una violenta lucha por el poder sin límites, y está narrado con detalles espeluznantes y símbolos poderosos que tienen profundas implicancias psicológicas y sociales. La película endulzaba todos estos elementos y en realidad cambió el eje a los enanos, que desempeñaban un *rol* menor en el cuento. Este reenfoque de la mediación es importante, pues revela el sentido ideológico que subyace en la película y las imágenes. Los enanitos son pequeños trabajadores (mineros, para ser más exactos) que cantan y silban mientras trabajan. Sus nombres (Doc, Happy, Gumpy, Sneezy, Bashful, Sleepy y Dopey) sugieren el humor complejo de un solo individuo. Representan los saludables instintos de una persona. Cuando, como espectador, les da órdenes apropiadas, se pueden transformar en una poderosa fuerza opuesta a las fuerzas del mal. La conservación del orden y el ordenamiento de los enanitos se vuelven los temas centrales de la película. Hasta Blancanieves, que se transforma en la madre sustituta de los enanitos, ayuda a ordenar la casa y a mantenerla pulcra y ordenada. Las imágenes de la casa y el bosque son muy prolijas, sugiriendo que el césped cortado de América de los suburbios y la vida simétrica son sus modelos. Conocer nuestro lugar y hacer nuestro trabajo en forma responsable son los imperativos categóricos de la película. Blancanieves es el ama de casa virginal que canta una canción acerca de que "algún día, mi príncipe llegará", porque necesita un vigoroso salvador para ordenarse y sentirse plena, así como los varones ganan el pan y necesitan una madre incondicional para ser felices. Si bien la reina malvada (la fuerza del desorden) muere, el orden social no cambia, sino que es conservado y restaurado con figuras jóvenes ganadoras que mantienen el reino y sus mentes inmaculados.

Para entender este estructurado proceso de expurgación en la película con más claridad, es importante tener en cuenta que América todavía estaba agitándose en una depresión en 1936. Era difícil conseguir trabajo, y el descontento de los obreros llevaba a huelgas violentas y al

reforzamiento del movimiento socialista. El caos, el hambre, la corrupción eran condiciones comunes para las masas. El gobierno y la industria buscaban toda clase de "nuevas formas" de coerción y pacificación de los excluidos, y de desaliento de la oposición activa, mientras defendían la estructura básica del sistema capitalista. Era importante difundir la imagen de América como una familia feliz, unida para solucionar el desastre económico, si el capitalismo iba a seguir dominando la producción social. Blancanieves, como Miss América, representa la virtud fundamental del sistema socio-económico americano, y los enanitos, como trabajadores, se ordenan bien para defender el sistema. La necesidad de seguridad y de un buen hogar era en ese momento el sueño del pueblo americano, y Disney le dio a su público lo que deseaba (pero, seguramente, no en su beneficio). Redujo los deseos y los sueños del pueblo americano a fórmulas que indicaban cómo obtener una cuota de felicidad cumpliendo con los estándares del trabajo industrial y con la ideología restrictiva del conservadurismo americano. Como ha notado Schickel, Blancanieves significó el final de la gran experimentación y el período ecléctico de Disney, y el comienzo de su fase instrumental: una fase que lo llevó a edificar un imperio empresarial basado en la instrumentalización de su arte y fantasía, para sostener y embellecer el proceso de deshumanización de la industria cultural. Schickel afirma que "el eclecticismo podría haber servido de freno a la 'Disneyficación', ese proceso descarado por el cual todo lo que el estudio tocaba (sin importar la visión única del original a partir del cual trabajaba el estudio) era reducido a los términos limitados que Disney y su gente pudieran entender. La magia, el misterio, la individualidad (fundamentalmente, la individualidad) eran destruidos en forma sistemática cuando una obra literaria pasaba por esta máquina que había sido instruida en base a una sola forma correcta de funcionar".(41) La uniformidad de estructura, estilo y temas establecida en 1936 se desarrolló más aun en el siguiente dibujo animado de Disney, *Cenicienta* (1950), que huele a machismo, sentimentalismo y esterilidad, y puede rastrearse en todos sus productos de cuentos maravillosos. Sin embargo, sería falso suponer que Disney conspiraba conscientemente para crear su propio mundo e imágenes, engañando a las masas y fortaleciendo los lazos del capitalismo monopólico. La cultura "popular" de Disney refleja las condiciones socio-económicas de la época, y él era capaz de captar las necesidades tanto de la industria cultural como del pueblo americano en su trabajo artístico, para concebir una imagen sin-

tética de lo que América significaba para él. Que esta imagen se tornara destructiva para la imaginación individual y el movimiento emancipatorio de los grupos oprimidos es un reflejo de cómo Disney mismo se había vuelto una víctima y había sido engañado por las demandas de la industria cultural.

Obviamente, la medida de todo cuento maravilloso culturalmente significativo será la manera en la cual éste se distingue de y conlleva una crítica de los productos medios de la industria cultural. Una obra como *Wizards* (1977), de Ralph Bakshi, aparentemente hace esto a primera vista y, sin embargo, tras un examen más profundo, esta original película de cuento maravilloso medra en las mismas fórmulas que Disney fraguó para satisfacer a la industria cultural. Tomamos el trama circular: el ambiente es el futuro remoto. El mundo se ha vuelto rústico, exótico y medieval nuevamente. La tecnología, una fuerza del mal, ha desaparecido, y la magia y la superstición se sostienen en el reinado de Montagar. Avatar, un brujo barrigón, torpe, símbolo de la imaginación, gobierna el mundo con benevolencia, mientras que su hermano malvado, Blackwolf, que representa a la tecnología y ha estado enfrentado con Avatar durante cientos de años, ha descubierto una nueva arma que lo ayudará a controlar el reino de Montagar. El arma es un proyector de películas con recortes de los nazis y de Hitler, incluyendo la voz del Führer, que instigará a las fuerzas bestiales de Blackwolf a devastar al pueblo de Montagar. Si bien Avatar, que se ha vuelto perezoso e indulgente, preferiría quedarse en su ambiente romántico, está obligado a enfrentar a su hermano, porque las fuerzas del mal han empezado a inmiscuirse en sus propias facultades imaginativas. Acompañado del jefe de los duendes, un joven idealista, y Elinor, la voluptuosa hija del último presidente de Montagar, Avatar parte en su misión para enfrentar a su hermano. Después de numerosas idas y venidas y de cómicos interludios, Avatar encuentra a su hermano y lo derrota con un sucio truco de payaso: simplemente, le apunta con un revólver, como si todo lo que se necesitara para eliminar a los dictadores fuera dispararles. Después, Avatar se reúne con la sexy Elinor, con quien se casará, e instala al joven jefe de los duendes, que ha servido fielmente a los poderes de la imaginación, como nueva cabeza del reino.

La película de Bakshi parece ser una crítica de la instrumentalización de la fantasía por parte de una sociedad tecnológica y, sin embargo, su defensa de la fantasía es espuria, pues el reino utópico que re-

trata es una proyección regresiva de un reino feudal, con personajes divertidos pero antojadizos que disfrutan de payasadas imaginativas de vivir y dejar vivir. Y ni siquiera este mundo de regresión infantil de Peter Pan es tan idílico como parece. El machismo abunda en la representación de hombres que persiguen a mujeres sexualmente excitantes. Sólo los hombres son guerreros; las mujeres alborotan. Los enemigos en serio, como los lumpen-proletarios nazis, son descritos como los malos que detentan el poder. El retrato unidimensional de imaginación = el bien y tecnología = el mal lanza un hechizo mágico sobre el uso y la significación de la tecnología hoy en día. Tal ofuscación respecto del control de la tecnología, y los fines a cuyo servicio está, meramente contribuye a una solapada sensación de conflicto en el mundo, como si la batalla crucial fuera entre la imaginación y las máquinas, y no entre la clase que controla las máquinas y la imaginación, y la gran mayoría del pueblo que compone las clases trabajadoras. Esto también es válido respecto de la película de Bakshi sobre *El señor de los anillos* (1978), de Tolkien. Se crean figuras para sorprender, por la sorpresa misma. La innovación tecnológica en la animación intenta mantener admirado al público mostrando la brillante técnica y la inteligencia del productor de la película. La estructura narrativa no evidencia un reordenamiento, sino una reestructuración y una defensa del *rol* de Avatar. El joven jefe se ha iniciado en los rituales de la batalla y defenderá las nociones regresivas del escapismo. Este final de una película aparentemente contracultural no representa una verdadera crítica de la industria cultural que apuesta al escapismo como mercancía.

Tal vez la mejor de las producciones mercantiles recientes de "gran escapismo" de la industria cultural es *La guerra de las galaxias*. Esta película tuvo más éxito con el público que *Wizards*, porque introduce material de ficción en un argumento y motivo de cuento maravilloso. En lugar de suceder "había una vez", el cuento tiene lugar "en otra galaxia y otra época", pero la estructura circular del cuento maravilloso contemporáneo resulta familiar. La princesa Leia Organa es capturada por las fuerzas del mal del Imperio. Nuestro joven príncipe Luke Skywalker, que sostiene la tradición paterna de los caballeros Jedi (guardianes de la justicia en la galaxia), quiere rescatar a la princesa. Naturalmente, en la tradición del cuento maravilloso, Luke cuenta con colaboradores: el paternal consejero Ben Kenobi, un gran guerrero de la Vieja República que conoce los secretos de la Fuerza mística que mantiene unida la galaxia; Han Solo, capitán blanco del carguero *Millenium*

Falcon, que brinda apoyo muscular a Luke; y Chewbacca, un *wookie* o criatura tipo mono que se caracteriza por su lealtad a la causa de Luke. Estos tres, junto con dos robots bromistas, forman un equipo tan formidable que logra colocar sus poderes en manos de la Fuerza, liberar a la princesa y volar la peligrosa estación espacial del Imperio del Mal. La Vieja República es restaurada, y a Luke se lo honra con una medalla de Leia. "Mientras era inundado por los aplausos y gritos, Luke descubrió que su mente no estaba ni con su posible futuro con la Alianza ni con la posibilidad de viajar en busca de aventuras con Han Solo y Chewbacca. Más bien, a diferencia de lo que Solo le había anticipado, descubrió que toda su atención estaba dirigida a la radiante Leia Organa. Ella notó su mirada desenfadada, pero esta vez solamente sonrió."(42)

En un nivel positivo (y lo analizaré después) la película —que se transformó en libro, naturalmente, para capitalizar el éxito cinematográfico— se puede interpretar como un cuento maravilloso de ciencia ficción sobre los males del totalitarismo. Sin embargo, primero hay que plantear la cuestión de la Vieja República o la restauración de un orden social que se suponía magnífico, pero que se había corrompido desde adentro, por individuos hambrientos de poder y órganos masivos de comercio que ayudaron al ambicioso senador Palpatine a ser electo Presidente de la República. El símbolo más obvio de las virtudes republicanas es nuestra princesa Leia, blanca como la nieve, vestida siempre de blanco, que es pura, brava, honesta, limpia y es el tipo de muñeca con el que a todos nos gustaría que jugaran nuestros niños o se casaran nuestros hijos. Leia es Miss América, y es obvio que la alianza o las fuerzas que representa son verdaderamente de sangre americana: se visten con los tradicionales uniformes americanos color caqui y se comportan libre y naturalmente, en contraposición con los miembros del Imperio, que se visten de verde oliva oscuro, recordando los uniformes de los nazis o los rusos. Sus modales son austeros y autoritarios y, por supuesto, Darth Vader, el oscuro poder detrás del trono, está vestido de negro. Tanto Luke como Han son retratos estereotipados de figuras americanas conocidas: Luke, el inocente idealista que cree en el gran sueño americano de la justicia y la igualdad para todos. Han, el cínico camionero que ha visto el mundo y está empeñado en ser el número uno pero básicamente tiene buen corazón. En contraposición con *Wizards*, la mezcla de fantasía de la película une a los buenos humanos y a las buenas máquinas, formando una utopía de una buena república que en realidad necesita sólo un pequeño remiendo para dejar fuera de

BIBLIOTECA JULIO CORTAZAR

combate a las malas desviaciones del sistema, de manera que vuelva a funcionar tan bien como antes. Subyacente en esta pintura de la utopía en la película, hay una apología del imperialismo americano. Hecha en 1976, la película evidentemente se propone servir como paliativo para la discordia que dividía a los americanos a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta. Sugiere que el sistema está bien, pero que, a veces, puede caer en malas manos, y este mal debe entonces ser apaciguado por la fuerza mística de la democracia. En otras palabras, la guerra de Vietnam, los escándalos de Watergate, la exposición de las malas prácticas del FBI, la CIA y las fuerzas policiales locales eran todas aberraciones que no tienen nada que ver con la estructura del orden social y la economía. Esencialmente, el sistema democrático funcionará mientras asuman el poder personas correctas como Luke, la princesa Leia y el general Dodonna, que lideraban las fuerzas rebeldes. Sin embargo, estas ilusiones respecto de la democracia son formas de escapismo que se aprovechan de los deseos del público americano que, sin duda, busca poner fin a la división y a los amargos conflictos en EE. UU. y que querría creer una vez más que América es la tierra de sus sueños. Pero el público es el desvalido en la pelea contra los medios masivos de comunicación que explotan en forma experta sus humildes ilusiones para defender los intereses del capitalismo corporativo.

Los desvalidos sólo pueden triunfar de manera realista en América si sucumben a las condiciones del mercado de la industria cultural. Sylvester Stallone, el héroe y escritor de *Rocky*, comenta con bastante rudeza: "Para contarles un poco más sobre mí, no soy mucho más excepcional que cualquier otro actor. Siempre he sostenido que es posible que tuviera algo, tal vez algo que yo pudiera vender, pero el problema era encontrar a alguien que comprara ese producto. Y eso es exactamente lo que es: un producto. Si la gente piensa en términos muy esotéricos en los cuales son artistas puros que nunca se traicionan, nunca lo conseguirán, porque, desafortunadamente, el problema gira en torno del punto decimal y del signo peso; entonces, nunca hay que ser al mismo tiempo artístico y comercial."(43) La película *Rocky* como cuento maravilloso de éxito glamoriza y sustenta la afirmación de Stallone. La estructura de la película se basa en el motivo del cuento maravilloso del porquero que se transforma en príncipe y, hasta cierto punto, en el motivo del cuento maravilloso de la bella y la bestia. Aquí, nuestro héroe solitario de clase baja debe demostrar que está a la altura del Príncipe Encantado para oponerse a los intereses comerciales del

mundo del boxeo. Es un bruto o una bestia cuya naturaleza se torna más noble a medida que conoce a su agradable y hogareña princesa, que también se transforma en una belleza una vez que le da un beso a la bestia. Es el poder de su amor más la ayuda del entrenador y los amigos de épocas antiguas (el inevitable animal como amigo también aparece aquí) lo que colabora en la misión de Rocky de enfrentar a las fuerzas del mal simbolizadas por el campeón negro de peso pesado Apollo Creed, que usa los colores americanos durante el Bicentenario en Filadelfia. Entonces, hay implícita en la estructura de la película una contradicción: Rocky se propone demostrar la superficialidad comercial del sueño americano y, no obstante, sustancia este mito transformándose en la gran esperanza blanca que demuestra con éxito que los desvalidos tienen algo especial para ellos y que el sistema, finalmente, permite lograrlo. El final también apunta al racismo de los públicos americanos, porque es el blanco Rocky el que representa la virtud y la integridad, contra el negro Apollo que representa el mal y la impostura. La derrota es la victoria en esta historia. Rocky es reconocido como ganador cuando Apollo le susurra que no le dará la revancha y Rocky le contesta que no la quiere. Como los americanos más humildes y modestos, lo que más quiere es a su novia Adrian, su orgullo y su amor. Nuevamente, el patrón circular del cuento maravilloso hace que un héroe llegue hasta la cima y afirme la posibilidad de conseguir la felicidad dentro del sistema.

Hay una tentación de transformar a Rocky en un noble héroe de la clase trabajadora y celebrarlo ante la falta de otros héroes más positivos en las películas americanas. Así, Ira Shor exclama: "En una sociedad hastiada en todos los niveles, Rocky es una joya moral y un dinosaurio. Sus valores anticuados incluyen un amor sentimental por los animales y un gusto por los chistes cursis. Tiene una buena frase para decirles a los niños de la calle que cantan en la esquina, pero le da una severa lección paternal a la hermana adolescente de un amigo respecto de que la calle la considere una ramera. Rocky, el macho anticuado, mide sus palabras, porque no le gusta hablar mal delante de mujeres. Stallone crea en forma brillante un Rocky caballeresco y amable. Al verlo brillar en las viviendas destartaladas, queremos que triunfe. Merece su oportunidad."(44) Pero ¿cuál es en realidad su oportunidad? Un momento para hacer un brinco y entrar al respetable mundo de la clase media de una manera aparentemente digna. ¿Y por qué queremos que Rocky gane? No es tanto porque sea un antihéroe o un héroe con-

tracultural, sino porque se disculpa por las supuestamente agotadas y sórdidas condiciones sociales de América, que debemos aceptar día tras día si queremos sobrevivir. Rocky nos hace sentir un poco más cómodos por nuestra falta de conciencia social y por los compromisos cotidianos que asumimos para que el sistema siga funcionando bien. Como un rufián barato, Rocky no sólo acepta el delito activamente, sino que debe aprender a controlar su virtud para no parecer demasiado neurótico. Impedido en su pensamiento y su desarrollo, está como Adrian: no puede lograr ninguna sensación de autorrealización si no es a través de la industria del boxeo, que reconoce como una droga estimulante. Su aceptación de los estimulantes (vendiéndose, y la pelea como un producto aparentemente auténtico), aun con sus expectativas limitadas y su deseo de conservar su orgullo, no es un acto de autorrealización, sino un reconocimiento y una aceptación pasiva de seguir siendo un producto por el resto de su vida. Es exactamente esta condición lo que la industria cultural hace que las mentes acepten. La ilusión de un héroe de la clase trabajadora al final de la película sigue siendo un engaño, porque no responde a los impulsos de la clase trabajadora de abandonar una condición que requiere tal engaño.

¿Pero no es verdaderamente *Rocky* una película sin esperanza para la autorrealización subjetiva de los seres humanos? ¿Están las otras películas de cuentos maravillosos totalmente bajo el hechizo mágico de la industria cultural? ¿Cuál es el significado que subyace en la ola mediática de finales de los sesenta de espectaculares películas de cuentos maravillosos como *El señor de los anillos*, *Superman* y *Watership Down*? En el debate sobre las contradicciones de la nostalgia utópica con Adorno, Ernst Bloch enfatizaba el aspecto positivo de los cuentos maravillosos, que contenían elementos fantásticos de utopía social que resistían la estrechez de la racionalización instrumental.(45) En contraposición con los filósofos de la Escuela de Frankfurt, Bloch se dedicó toda su vida a elaborar una filosofía basada en el principio de esperanza. Uno de sus intereses primordiales era la exploración de los fenómenos culturales cotidianos o lo que se podría denominar la cultura popular, que incluía ilusiones, cuentos maravillosos, vestuario, publicidad, decorados y modales, para identificar su potencial utópico que anticipara una vida mejor sobre la Tierra. En contraposición al simple pensamiento deseante, Bloch sostenía que hay utopías concretas que esperan su satisfacción humana a través de la acción de individuos concretos que aprenden por medio de su acción concreta a tomar posesión de estas proyecciones. Estas

utopías tienen una significación política en que no defienden ni refuerzan a las clases dominantes de la sociedad, sino que anticipan una nueva clase y justifican la emergencia de la misma. El arte creativo es relevante en que ayuda a inducir que lo que aún no es consciente (deseos insatisfechos y reprimidos, sueños y necesidades) se haga consciente, de manera que los seres humanos puedan apropiarse de las proyecciones de lo que aún no es consciente, a fin de descubrir su plena potencialidad. En opinión de Bloch, los cuentos maravillosos son extremadamente importantes, porque sus elementos utópicos son proyecciones de la insatisfacción humana con las condiciones sociales humanas. La fuente de su atracción por la gente común es su protesta contra la represión:

> "No importa cuán fantástico sea el cuento maravilloso; siempre es inteligente en la forma en que supera las dificultades. Además, el coraje y la astucia triunfan en el cuento maravilloso de un modo completamente diferente que en la vida real, y no sólo eso: como dice Lenin, siempre son los elementos revolucionarios existentes los que juntan las hebras dadas para formar un hilado. Cuando el campesino aún estaba forzado a la servidumbre, el pobre héroe joven del cuento maravilloso conquistaba a la hija del rey. Cuando la sofisticada cristiandad se estremecía ante el encuentro con brujas y diablos, el soldado del cuento maravilloso engañaba a las brujas y a los diablos del principio al fin. (Sólo el cuento maravilloso enfatizaba lo 'tonto' que es el Diablo.) La edad de oro se busca y se refleja donde se vislumbraba el paraíso en sus profundidades. Pero el cuento maravilloso no se deja dar órdenes por los dueños actuales del paraíso. Por eso, es un niño rebelde, impaciente y lúcido... El cuento maravilloso ha sido ridiculizado por su solo deseo y los medios simples de tipo maravilloso de alcanzar un objetivo, y la crítica ha recalcado eso también. Pero esto no es desalentador. En épocas antiguas, como empieza el cuento maravilloso del Príncipe Sapo, donde desear aún era útil, el cuento maravilloso no por eso pretendía ser un sustituto de la acción. Sin embargo, el inteligente héroe del cuento maravilloso practica el arte de no dejarse intimidar. El poder de los gigantes es descrito como teniendo un agujero que el débil individuo puede atravesar victorioso."(46)

La defensa de Bloch del cuento maravilloso es una defensa de la cultura popular que contiene elementos utópicos: aquellas necesidades, deseos y sueños que han quedado reprimidos con el correr del tiempo a través de la instrumentalización de la razón y la regla autoritaria. Así, no pueden aparecer en el curso del tiempo cuando podrían florecer, ni pueden cumplirse adecuadamente en la concreta organización social de la vida. Las masas responden inconscientemente a los signos utópicos a partir de la necesidad, y éstos son signos que podemos leer, interpretar y elaborar cuando consideramos la gran respuesta del público a las películas de cuentos maravillosos como *Blancanieves y los siete enanitos*, *Wizards*, *La guerra de las galaxias* y *Rocky*. La gente no va al cine simplemente para entretenerse, divertirse o gastar dinero; es guiada por anhelos utópicos y responde a elementos utópicos positivos contenidos en la estructura de cuento maravilloso de aquellas películas que le aportan una pequeña dosis en esperanza en un futuro cualitativamente mejor. Si bien es difícil encontrar un denominador común utópico subyacente entre estas cuatro películas, posiblemente se podría hablar del elemento antiautoritario o antitotalitario que puede ser reconducido al componente utópico, revolucionario, de los cuentos folclóricos originales y a sus funciones originales de reunir a la gente para que pudiera armar su propia historia. En *Blancanieves y los siete enanitos*, las personitas y la frágil Blancanieves se unen para superar el dominio opresivo de la malvada reina. En *Wizards*, todos los diversos grupos étnicos que son retratados como pequeños y poco convencionales forman una alianza para enfrentar a los nazis de la tecnología, en defensa de la libre imaginación. En *La guerra de las galaxias* los que creen en la democracia y en la justicia emprenden una guerra victoriosa contra los corruptos titanes hambrientos de poder del totalitarismo. En *Rocky*, la clase trabajadora oprimida apoya a los desvalidos en un sistema que tiende a explotar los esfuerzos del hombre pequeño para obtener dignidad propia. En cada caso, la película como cuento maravilloso proyecta la posibilidad de un futuro mejor con libertad para la imaginación, siempre que haya unidad en la lucha contra el dominio autoritario. En cada caso, los desvalidos (es decir, el hijo o la hija menor) sirven como símbolos de la gente común. Como sugiere Bloch, hay agujeros en los sistemas autoritarios por los cuales la gente pequeña puede trepar y revertir su caída. El proyecto depende de mantener libre la imaginación a fin de proyectar los agujeros y las alternativas sobre el sistema represivo dominante.

En su debate con Adorno, Bloch hizo un comentario interesante: "Cuando me levanto a la mañana, mi oración del día es: Concédeme hoy

mi ilusión, mi ilusión diaria. Las ilusiones se han tornado necesarias hoy en día, vitales para la vida en un modo que ha sido totalmente expuesto por la conciencia utópica y el presentimiento utópico."(47) En otras palabras, Bloch argumenta que la industria cultural ha reducido el mundo a tal punto que la visión utópica no puede sino ayudar a revelar las condiciones banales de la vida cotidiana. Por lo tanto, aún necesitamos ilusiones de esperanza para seguir avanzando en una dirección que nos puede permitir oponernos a las condiciones banales. En cierto sentido, la genuina ilusión utópica es paradójica, porque debe contener una convocatoria a que la gente común abandone sus ilusiones respecto de su condición y una invitación a abandonar una condición que necesita ilusiones.

Dados el control y el poder creciente de la industria cultural sobre la producción masiva de ilusiones e imágenes estéticas en los cuentos maravillosos, la defensa de Bloch del cuento maravilloso debe matizarse, así como su interpretación obligada de los cuentos folclóricos y maravillosos mismos. Desde el principio, los cuentos folclóricos tendieron a ser contradictorios, con elementos utópicos y conservadores. Lo que mantenía vivo el aspecto utópico era el contexto en el cual los cuentos eran activamente recibidos y contados nuevamente por la gente común. Es el contexto socio-histórico del cuento folclórico y maravilloso lo que Bloch no tiene en cuenta en su análisis de los elementos positivos de este género. Hoy, el público de cuentos maravillosos, sean éstos transmitidos como texto literario, como película, obra de teatro, aviso publicitario o *show* televisivo, se ha vuelto pasivo, y la perspectiva y la voz del narrador en general son guiadas por intereses comerciales. A pesar de todas las posibles imágenes utópicas de las estructuras narrativas de las películas, que sin duda tienen tendencias anticapitalistas, no pueden tener un efecto liberador a raíz del contexto en el cual se apoyan: la estructura circular de la afirmación cultural; y, secundariamente, a raíz del contexto en el cual se transmiten, reciben y circulan, es decir, la industria cultural. Aun así, la teoría de Bloch nos puede ayudar a ver las posibilidades de apropiarnos de los elementos utópicos de la cultura popular y cimentarlos en nuestra vida cotidiana. La instrumentalización de la razón y la fantasía no se ha tornado plenamente totalitaria. Las contradicciones de los cuentos maravillosos mediatizados como películas indican precisamente esto.

Oskar Negt y Alexander Kluge han puesto el acento en estas contradicciones y han desarrollado la tesis de Bloch de una manera psico-

sociológica, a fin de sugerir alternativas a la industria cultural que definen más precisamente como la industria de la conciencia. Aquí, su análisis de la instrumentalización de la fantasía es extremadamente importante, porque va más allá del pesimismo de los miembros más antiguos de la Escuela de Frankfurt. Negt y Kluge argumentan que "la mercancía como objeto sensual / transensual se convierte en un modo de transformar cosas útiles en productos de la fantasía que no son sólo objeto de consumo sino que también sugieren un panorama del mundo. El objeto de realización masiva de esta mercancía es la conciencia. La industria de la conciencia saca ventaja de la oportunidad económica que brinda el pleno desarrollo de la producción de mercancías para su producción específica. Las fantasías motivadoras de los seres humanos, tales como deseos, esperanzas y necesidades, ya no son liberadas, ni pueden desplegarse según intereses coincidentes, sino que se ocupan concretamente de los valores de uso y las mercancías. No es la publicidad lo que manipula en este caso; sólo se apropia de la oportunidad... Hoy en día todo esto asume una forma material, directa y visible. La forma mercancía une fantasías motivadoras concretas, necesidades, la estructura psicodinámica del individuo, y las integra más o menos libremente en el sistema de utilización. A esta altura, la pregunta ya no concierne a la mera limitación de la esfera privada del individuo, sino más bien a las formas diferenciadas en que se la utiliza como totalidad".(48) Para comprender el objetivo instrumental de la "industria de la conciencia", Negt y Kluge han elaborado una teoría radical que se concentra en la experiencia y los intereses de las clases trabajadoras para evaluar el potencial de establecer una "esfera pública proletaria" en oposición a la esfera pública burguesa. Aquí es importante, a diferencia de Habermas, que el punto de vista epistemológico de Negt y Kluge es más político y más orientado a la práctica, y conserva la noción de seres humanos productivos capaces de actuar como sujetos al determinar sus propios intereses. Amplían la definición de la clase trabajadora tradicional para incluir a los trabajadores de servicios, a los grupos oprimidos, a los intelectuales y a las clases marginales. En este sentido, el adjetivo "proletario" (al menos en inglés) es verdaderamente inadecuado o demasiado limitado para expresar la distinción cualitativa que quieren hacer Negt y Kluge al desarrollar una contranoción de la esfera pública burguesa. La palabra "proletario" alude demasiado de cerca al proletariado industrial y a las categorías de clase marxistas ortodoxas.

Esencialmente, Negt y Kluge proyectan una *esfera pública plebeya* constituida por varios estratos de personas que *se oponen* consciente o inconscientemente a la formación de política en la esfera pública burguesa, creando agencias alternativas para articular y asegurar sus intereses. No es tanto la clase trabajadora la que define los límites de la esfera pública burguesa, sino el modo en que se pone en uso la mano de obra por parte de distinto tipo de personas para formar contramétodos y vehículos que les permitan acceder a mayores satisfacciones. Negt y Kluge amplían la categoría de esfera pública, que definen como el elemento central en la *organización de la experiencia humana*, es decir, la esfera pública organiza la experiencia humana, mediando entre las formas cambiantes de la producción capitalista, por un lado, y la organización cultural de la experiencia humana, por otro. Así, plantean un "bloque de vida real" que se opone al sistema de valores del capitalismo y cuyo potencial revolucionario no puede ser destruido por el capitalismo. Antropológicamente, esto implica que hay ciertos *bloques de auténticas necesidades y deseos* de los seres humanos que se reflejan en los valores de uso producidos por humanos y que se resisten a la mercantilización total. La constitución de la esfera pública plebeya es cualitativamente informada por la experiencia humana en respuesta a las formas cambiantes de la producción. En forma similar al concepto de "utopía concreta" de Ernst Bloch, la esfera pública plebeya surge de las necesidades y la experiencia de la gente, se hace sentir, pero nunca ha logrado un desarrollo pleno. En consecuencia, es diferente de aquellas esferas públicas, como los sindicatos, que forman los trabajadores para defender sus intereses. La esfera pública plebeya *no* es una institución sino un proceso de producción contradictorio y no lineal que une las experiencias fragmentarias de contradicciones sociales y los intereses de los "plebeyos", de manera de poder crear las bases para una conciencia de clase que desarrolle una práctica de cambio. Sólo es necesario pensar en las iniciativas de la comunidad autónoma para brindar servicios locales para las personas explotadas, en oposición a los institucionales, o tiendas, fábricas, restaurantes, periódicos, comunas alternativas, para entender la esencia de la esfera pública plebeya como proceso.

> "El interés de la clase productiva debe ser la fuerza impulsora; hay que crear una forma de interacción que pueda relacionarse con los intereses específicos en el dominio de la producción para toda la sociedad;

> y, finalmente, las influencias inhibidoras y destructivas que surgen de la esfera pública burguesa en decadencia no deben subyugar a la emergente esfera pública plebeya. En todos estos puntos, la esfera pública plebeya no es nada más que la forma en que el interés plebeyo se desarrolla por sí mismo."(49)

Al rever la categoría de Habermas de la esfera pública, Negt y Kluge insisten en que ya no hay una esfera pública unificada, sino que ésta se ha transformado históricamente en nuevas y múltiples esferas públicas de producción. El énfasis está en la producción y hay tres grandes áreas en las cuales se han desarrollado estas esferas: 1) las esferas públicas sensuales-demostrativas de las fábricas, los bancos, los centros urbanos y las zonas industriales; 2) la industria de la conciencia, incluyendo el consumo y la publicidad; 3) las relaciones públicas entre empresas, asociaciones, estados y partidos. A medida que estas esferas de producción transforman las condiciones básicas de la vida humana en objetos de producción (lo que podríamos llamar la mercantilización de la vida cotidiana), engendran sus propias contradicciones en la constitución psico-sociológica de los seres humanos. Nuevamente, esto se puede entender mejor si se postula la noción de un "bloque de vida real", que contiene un complejo de tendencias contradictorias y se opone a los intereses de acrecentamiento del capitalismo. Así, a pesar de o a raíz de la mercantilización misma de la vida cotidiana, surgen nuevas fuerzas que reflejan el descontento potencial de las clases plebeyas y se las puede ver en las crisis de legitimación y motivación del capitalismo, y estas fuerzas dan forma a la esfera pública plebeya, que es el elemento constitutivo de un "proceso altamente complejo de organización que tiene como objetivo la liberación y el libre desarrollo de la experiencia que queda encerrada dentro de las condiciones básicas de la vida plebeya".(50)

Negt y Kluge no dan estrategias, pronósticos ni esquemas específicos para reforzar las tendencias emancipatorias de la esfera pública plebeya. El valor de su análisis proviene de su abordaje, orientado a la praxis, del problema de la industria cultural y la instrumentalización de la razón y la fantasía. A diferencia de muchos de sus predecesores de la Escuela de Frankfurt, basaron sus conceptos en la experiencia y los intereses reales de los fragmentados estratos plebeyos e hicieron mucho hincapié en la necesidad de una mayor cooperación entre las cla-

ses plebeyas y profesionales, en particular en el área de los medios masivos de comunicación y la educación.

> "En relación con la esfera pública proletaria, la cuestión concierne a una transformación de aquellas fuerzas de la clase intelectual que tienen experiencia en la producción de auténticas obras artísticas y científicas que las colocan en una posición para producir un acuerdo cooperativo entre la *intelligentsia* y las necesidades materiales de las masas. Sin este proceso de transformación, que sólo puede tener éxito de manera colectiva, la materia prima, es decir, las experiencias y fantasías de las masas, y las capacidades organizativas de la experiencia como fue históricamente acumulada por los sectores de avanzada de la *intelligentsia* seguirán separados. Por supuesto que este proceso de transformación sólo designa un primer paso, pues la auto-organización de la experiencia de las masas por las masas debe reemplazar en futuras etapas al trabajo intelectual que surge de la división del trabajo."(51)

Esta percepción de la posibilidad de cambio informa la crítica de Negt y Kluge a la industria cultural y establece el marco para una praxis emancipatoria. El primer paso para resistir los efectos debilitadores de la industria cultural y defender la fantasía de la instrumentalización debe llevar a una contraesfera pública que pueda dar fuerza y expresión a grupos que se oponen a la alienación sistemática que resulta de la producción de mercancías. Un factor de la producción de los medios de comunicación que podría explotar un movimiento radical es la naturaleza colectiva misma de los medios de comunicación tecnológicos. Como ha señalado Real: "Es crucial para el potencial de los nuevos medios su *estructura colectiva*. Al oponerse al individualismo de la escritura y la lectura, los nuevos medios demandan esfuerzos colectivos de organización social."(52) El problema sigue siendo el de estimular activamente a la gente para que se organice en torno de sus intereses. Real argumenta:

> "La tecnología y la necesidad están presentes para desarrollar posibilidades utópicas más allá de los límites de los sistemas culturales contemporáneos mediatizados. La cultura mediatizada se puede tornar más comprensible y humanística incrementando los estudios culturales

> y las investigaciones políticas, continuando con las actividades de los consumidores y los esfuerzos de reforma, reduciendo la función del capital privado y las ganancias, revirtiendo la transmisión autoritaria unidireccional, descentralizando, desarrollando a partir de la revolución estructural una revolución cultural que recupere la prioridad de la plena y colectiva humanidad de las personas, el valor de la vida y la valoración y el desarrollo equilibrado del ambiente."(53)

Dada la manera en la que el cuento maravilloso está encerrado en la cultura mediatizada, su propia estructura y capacidad de transmitir imágenes creativas de emancipación dependen de lo que Real, Negt y Kluge llaman, fundamentalmente, un reordenamiento radical de la esfera pública. El cuento maravilloso puede contener elementos utópicos, pero su necesidad de hacer historia no se cumplirá salvo que las personas aprendan a depender de sí mismas. Aquí volvemos a Novalis, Benjamin y Horkheimer, pero la vuelta no es el círculo tradicional, pues Novalis y Horkheimer rompieron con el pensamiento tradicional y racional para recolectar en el cuento maravilloso aquello de lo que carecía: la reapropiación del valor productivo y creativo de la humanidad por parte de la conciencia de los seres humanos. Esta falta sigue allí, y el cuento maravilloso, aunque mediatizado, aún emite rayos de esperanza respecto de que la humanidad sea dueña de sí misma.

5. La función utópica de los cuentos maravillosos y la fantasía

Ernst Bloch el marxista y J. R. R. Tolkien el católico

Puede parecer algo incongruente, si no riesgoso, unir los nombres de Ernst Bloch y J. R. R. Tolkien. Es casi como tomar los dos nombres en vano al mismo tiempo. Pero, en nombre del cuento maravilloso, todo vale. Y, como sabemos a partir del cuento maravilloso, lo más común es que los riesgos sean recompensados. Entonces, ¿qué pasa con estos nombres?

Bloch, apenas conocido en el mundo occidental excepto para los eruditos y los teólogos, era un filósofo marxista, que se esforzó por desentrañar las flexibles cualidades latentes de la humanidad que se manifestaban en la lucha por un mundo mejor. Veía estas cualidades como constitutivas de un principio de esperanza e iluminadoras de la posibilidad de que los seres humanos cambien y se vuelvan hacedores de su propia historia. Él mismo era un ejemplo de lo que él llamaba la postura recta (*der aufrechte Gang*), un concepto que usaba para describir la posición que deben asumir los seres humanos si quieren llegar alto, dotar a la historia de la integridad, el coraje y la compasión necesarias para resistir las fuerzas de la división y la opresión. La esencia de esta filosofía se comenta sucintamente en este pasaje de *Das Prinzip Hoffnung* (El principio de la esperanza):

> "La humanidad vive en la prehistoria por todas partes; en realidad, todo espera la creación del mundo como uno genuino. La verdadera génesis no está al principio, sino al final, y sólo empieza cuando la sociedad y la existencia se tornan radicales, es decir, se captan de raíz. La raíz de la historia, sin embargo, es el ser humano. Trabajar, producir, reformar y superar lo dado a su alrededor. Si los seres humanos se han controlado a sí mismos y a lo que es de ellos, sin despersonalización y

alienación, fundados en la verdadera democracia, algo adquiere existencia en el mundo, iluminando la infancia de todos, donde nadie ha llegado aún a casa."(1)

Nacido en 1885 en Ludwigshafen, Alemania, Bloch comenzó muy temprano a comprender sus propias raíces.(2) Estudió filosofía en contra de la voluntad de su padre, y esta oposición al autoritarismo paterno marcó el camino que tomaría su vida y definió su proyecto político-filosófico. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, Bloch, como socialista pacifista, se exilió en Suiza, donde escribió *Der Geist der Utopie* (El espíritu de la utopía). Cuando regresó a Alemania, se comprometió más con el socialismo y empezó a formular sus puntos de vista en la tradición marxista hegeliana, que en ese momento gozaba de un renacimiento. En 1933 fue obligado a dejar el país, debido a su fuerte posición antifascista y, después de parar en Suiza, Francia, Austria y Checoslovaquia, aterrizó en Boston, donde pasó cerca de una década en el recogimiento de la Biblioteca Widner de Harvard, elaborando sus premisas filosóficas y políticas fundamentales. En 1948 fue contratado como profesor de filosofía por la Universidad de Leipzig de Alemania Oriental, su primer trabajo académico a la tierna edad de 63 años. Sin embargo, tras presenciar y oponerse a la osificación de la experiencia socialista en la República Democrática Alemana, Bloch dejó el país para aceptar un cargo de profesor en la Universidad de Tübingen, Alemania Occidental, en 1961. Allí también siguió protestando activamente contra la represión política y apoyando a los grupos opositores, hasta que murió en 1977. Hasta el final, habló en nombre del socialismo y en el espíritu de una utopía que proyectaba las posibilidades de un cambio revolucionario.

La activa vida política de Bloch estuvo en rígido contraste con la de su contemporáneo inglés J. R. R. Tolkien, quien prefería el estilo prosaico y conservador. Irónicamente, Tolkien, que pasó la mayor parte de su vida en Oxford como profesor de literatura anglosajona e inglesa, y tendió a esquivar la publicidad y la política, adquirió fama mundial en los años cincuenta como autor de *El Señor de los Anillos*. Sus grandes pasiones eran las palabras, el catolicismo y la tradición, y su biógrafo oficial, Humphrey Carpenter, ha presentado un retrato esclarecedor de cómo se expresaba su conservadurismo.

BIBLIOTECA PÚBLICA

"Tolkien era, en la jerga moderna, el 'ala derecha', pues honraba al monarca y a su país y no creía en el gobierno del pueblo. Pero se oponía a la democracia simplemente porque creía que al final sus semejantes no se beneficiarían con ella. Una vez escribió: 'No soy un *democrata*, sólo porque la humildad y la igualdad son principios espirituales corrompidos por el intento de mecanizarlos y formalizarlos, con el resultado de que no adquirimos pequeñez y humildad universales, sino grandeza y orgullo universales, hasta que algún Orc se apodera de un anillo de poder, ¡y entonces entramos en la esclavitud!"(3)

Aunque conservador, Tolkien se consideraba un defensor de las "masas" rodeadas por todos lados por la corrupción y fuerzas de progreso que les impedían buscar la salvación en la verdadera religión. Extrañamente, su religión y su conservadurismo aportaron el aspecto agudo a su posición romántica anticapitalista que aún hoy recorre sus obras y constituye parte de su atractivo.

Nacido en Sudáfrica en 1892, Tolkien fue criado en Gran Bretaña después de la muerte de su padre, ocurrida en 1896.(4) Su temprana formación escolar y religiosa se vio muy influenciada por su madre, que alentaba su interés por la literatura y supervisaba su conversión al catolicismo romano por la que ella pasaba en ese momento. Como la mayoría de los parientes de la Sra. Tolkien se oponían a esta conversión, ella se veía privada tanto del apoyo emocional como del económico mientras trataba de arreglárselas en los suburbios de Birmingham. En realidad, esas aflicciones redoblaron su fortaleza, y Tolkien y su hermano menor aprendieron de ella las virtudes de la disciplina, el trabajo duro, la devoción y el compromiso. Tras la muerte de su madre, en 1904, Tolkien desarrolló lazos más fuertes con el catolicismo y cursó sus estudios en forma diligente, hasta ganar una beca en Oxford. Siendo un hombre joven, mostraba un interés singular por las lenguas antiguas y buscaba particularmente la compañía de hombres en los círculos literarios, para compartir sus puntos de vista y sus descubrimientos. Aparte de una interrupción durante la Primera Guerra Mundial, que le provocó horror, pasó el resto de sus años en huertos académicos y cumplió fielmente sus tareas como profesor, marido y padre. Había muy poca excitación en el prosaico mundo universitario de Tolkien, excepto por los debates con los colegas de Oxford y las tensiones familiares. Seguía aferrado a la tradición de las clases altas inglesas y a

sus proyecciones mitológicas fantásticas. Su principal queja social se dirigía contra la profanación del mundo "natural" por la tecnología. De no ser por esto, defendía la jerarquía de clases como algo bueno y ordenado por Dios. Un hombre piadoso, una vida piadosa. Murió en 1973, irónicamente más conocido por sus cuentos maravillosos paganos que por su visión "católica" del mundo.

Obviamente, Tolkien tenía muy poco en común con su contemporáneo Ernst Bloch. Pero aquí lo obvio nos desorienta. Tanto Tolkien como Bloch utilizaron el cuento maravilloso para articular filosofías profundamente sentidas y para proyectar visiones utópicas de mundos mejores que los seres humanos podían llevar a cabo con sus potencialidades. Por cierto, se podría argumentar que el otro mundo de Tolkien, su utopía, parece ser una regresión romántica a un pasado legendario, y un escape de las brutalidades de las condiciones modernas. Sin embargo, Bloch, si alguna vez hubiera escrito sobre Tolkien, podría haber sido el primero en señalar que el retorno al pasado es también parte del camino hacia el futuro, que Tolkien desentierra los elementos enterrados y reprimidos, "no sincrónicos", de deseos y sueños insatisfechos, que no pueden quedar insatisfechos si se trata de alcanzar el potencial de los seres humanos para producir un milenio sobre la Tierra. La búsqueda de Tolkien de un "hogar" sólido es lo que Bloch podría denominar como lo que aún no ha sido transformado pero que se puede sentir en una ilusión anticipatoria (*Vor-Schein)* de ciertas obras de arte que utilizan la fantasía para compensar la racionalización instrumental y despertar nuestros auténticos impulsos utópicos.

Tanto Bloch como Tolkien escribieron ensayos clave sobre la función utópica del cuento maravilloso y la fantasía, y será recompensado nuestro intento de examinarlos en detalle, pues nos pueden ayudar a comprender por qué la reciente mercantilización de la fantasía, es decir, la tendencia moderna a rendir cultos y a consumir lo fantástico como arte y mercancía contiene un elemento subversivo de esperanza revolucionaria. Ni a Bloch ni a Tolkien les interesaba elaborar teorías del cuento folclórico y maravilloso fundamentadas históricamente, y hay ciertas inconsistencias en sus ensayos que debemos abordar. Su interés fundamental radica en defender la fantasía, y hay sorprendentes similitudes en su búsqueda, dado que luchaban esencialmente contra el mismo "dragón de la deshumanización".

I

Los voluminosos escritos de Bloch están llenos de referencias a cuentos folclóricos y maravillosos. De hecho, no sería demasiado exagerado decir que sus trabajos filosóficos se basan en los fundamentos del cuento maravilloso. En consecuencia, cualquier análisis de sus ensayos más detallados sobre cuentos maravillosos implicará una explicación de sus nociones básicas de estética y filosofía revolucionaria. Aquí son importantes dos estudios breves: *Der Märchen geht selber in Zeit* (El cuento maravilloso avanza por sí mismo a tiempo) y *Bessere Luftschlösser in Jahrmarkt und Zirkus, in Märchen und Kolportage* (Mejores castillos en el aire en la feria y en el circo, en el cuento maravilloso y en la literatura sensacionalista). Como el primer ensayo es muy breve, quiero reproducirlo aquí entero y luego comentarlo haciendo referencias al otro ensayo y a las ideas filosóficas clave de Bloch.

El cuento maravilloso avanza por sí mismo a tiempo (1930)

"Con seguridad, los sueños buenos pueden ir demasiado lejos. Por otra parte, ¿no se quedan demasiado atrás los simples sueños de cuentos maravillosos? Por supuesto, el mundo del cuento maravilloso, especialmente como un mundo mágico, ya no pertenece al presente. ¿Cómo puede reflejar nuestras proyecciones de deseo sobre un trasfondo que ha desaparecido hace tiempo? O, para decirlo de otra manera, ¿cómo puede el cuento maravilloso reflejar nuestras proyecciones de deseo si no de un modo completamente obsoleto? Los reyes verdaderos ya no existen. El mundo atávico y al mismo tiempo feudal-trascendental del cual surge el cuento maravilloso y al cual parece estar atado se ha desvanecido. Sin embargo, el espejo del cuento maravilloso no se ha opacado, y la forma de cumplimiento de deseo que surge de él no es enteramente desconocida. Todo resulta en esto: el cuento maravilloso narra un cumplimiento de deseo que no está asegurado por su propia época y el adorno de su contenido. En contraposición con la leyenda, que siempre está atada a una localidad particular, el cuento maravilloso permanece libre. El cuento maravilloso no sólo se mantiene tan fresco como la esperanza y el amor, sino que el mal demoníaco, que es abundante en el cuento maravilloso, aún se ve funcionar en el presente, y la felicidad de 'había una vez', que es aun más abundante, toda-

vía afecta nuestras visiones del futuro.

El joven protagonista que sale a buscar la felicidad aún da vueltas, fuerte como siempre. Y el soñante, también, cuya imaginación alcanza a la chica de sus sueños y el lejano hogar seguro. Uno también puede encontrar los demonios de los viejos tiempos que retornan en el presente como ogros cómicos. La política de las doscientas familias líderes es el destino. Así, justo en América, un país sin tradición feudal ni trascendental, las películas de cuentos maravillosos de Walt Disney reciben elementos del antiguo cuento maravilloso sin hacerlos incomprensibles para los espectadores. Más bien al revés. Los espectadores dispuestos favorablemente piensan un montón. Piensan en casi todo en sus vidas. También quieren volar. También quieren escapar del ogro. También quieren superar las nubes y encontrar un lugar al sol. Naturalmente, el mundo del cuento maravilloso de América es más el de una vida social soñada con reyes y santos de gran vida comercial. Aun así, si bien es engañosa, la conexión surge en parte del cuento maravilloso. El sueño del pequeño empleado o aun (con diversos contenidos) del comerciante medio es el del ascenso súbito y milagroso de la masa anónima a la felicidad evidente. El brillo del oro los alcanza al estilo de un cuento maravilloso. El sol brilla sobre ellos desde las imponentes alturas. El nombre del mundo del cuento maravilloso es publicidad (aunque sólo sea por un día). La princesa del cuento maravilloso es Greta Garbo. Seguramente, éstos son triviales deseos burgueses con material de cuento maravilloso muy tosco, a menudo adulterado. Sin embargo, este material se conserva. ¿Y dónde se sale realmente del estilo de vida burgués? Sin embargo, hay cierto encanto surrealista en presentar materiales antiguos de cuentos maravillosos en disfraces modernos (o, también, en despojarlos de ellos). Es precisamente el carácter desatado del cuento maravilloso lo que se ha mantenido a flote con el correr de los tiempos, que permiten tales desarrollos, como nuevas encarnaciones en el presente, encarnaciones que no sólo se dan en la forma de ogros económicos o estrellas de cine.

La modernización de Cocteau del gran cuento maravilloso de deseo, *Orfeo y Eurídice*, es un ejemplo de esto, uno especialmente brillante: Orfeo usa anteojos con marco de carey; Madame la Mort usa una antigua máscara dorada y un vestido de noche parisino. La escena es una casa de pueblo parisina. Un espejo se transforma en la entrada al otro mundo. Todo difiere de las épocas antiguas, y todo es retenido, animado, nada perturbado en su radiante deseo. El erotismo conserva

características antiguas del cuento maravilloso, aun en descripciones de tipo mucho más precisas y cuestionables, y sabe qué hacer con Eurídice. También son típicas a este respecto (a pesar de todo lo *kitsch*) dos obras de Molnar, un dramaturgo, que sabe usar a Fata Morgana de una manera refinada sino aguda, y que entiende su supervivencia después de la desilusión, que es a menudo peligrosa e injustificada. La primera obra se llama *The Guardsman* (El guardia); la segunda, *The Wolf* (El lobo). Ambas hablan del genuino mundo de cuento maravilloso de una joven mujer burguesa insignificante de hoy en día, un mundo en el que casi toda parte es falsa y sin embargo la totalidad es auténtica. En *The Guardsman*, la esposa de un actor es desilusionada por la vida cotidiana con el hombre que primero idealizara, y sigue soñando en otra clase de Lohengrin. Pero el actor, aunque de alguna manera hipócrita en apariencia, es amable y le gusta emprender cambios, y cumple su deseo. Se disfraza de conde caballeresco de una manera bastante fabulosa. Comienza un juego sublime de amor, sublime infidelidad a su esposo, sublime fidelidad a la idea encarnada por él, y la desilusión, en parte presentida, en parte no sentida, y sin duda no deseada, es causada por el marido actor que revela su verdadera identidad. Esto deja a la mujer burguesa insignificante nuevamente como al principio, sin haber aprendido la lección, con un nocturno de Chopin y un sueño que queda sin respuesta y sigue sin detenerse. En *The Wolf*, el sueño de cuento maravilloso está aún disimulado por los recursos tecnológicos de la escena en un sueño real: anticipa la fiesta en la cual una esposa de abogado debe ver a su primer amante. Y ocupa para el soñante las cuatro escenas de cuento maravilloso: escenas en las cuales el amante busca aparecer como un general victorioso, como un brillante diplomático, como un artista famoso, o también como un humilde sirviente que se humilla en forma gradual a raíz de su corazón herido y su obligación de cumplir las órdenes de su señora. Nuevamente la desilusión (ninguna de las cuatro se encuentra en el original del sueño) no cancela la idolatría de la proyección de cuento maravilloso. Por el contrario, el príncipe del cuento maravilloso sigue vivo, y la sobriedad de la realidad vuelve a aparecer inesperadamente sólo en la forma de un ataque de llanto. Sin embargo, si uno parte de aquí, es decir, de la antigua historia que se mantiene eternamente nueva, a la historia verdaderamente nueva y más nueva, a los cambios fantásticos de la tecnología, no es sorprendente ver incluso aquí un lugar de formación de cuentos maravillosos, es decir, de utopías tecnológico-mágicas.

La vuelta al mundo en ochenta días de Julio Verne se ha acortado en forma significativa en la realidad, pero *Viaje al centro de la Tierra* y *De la Tierra a la Luna* y otras narraciones creativas de una capacidad tecnológica o todavía sin capacidad son aún formaciones puras de cuentos maravillosos. Lo que es significativo de este tipo de 'cuentos maravillosos modernos' es que es la razón misma la que lleva a las proyecciones de deseo del antiguo cuento maravilloso y les sirve. Nuevamente, lo que se demuestra es una armonía con el coraje y la astucia, como esa primera especie de iluminación que ya caracteriza a *Hansel y Gretel*: considerarse como nacido en libertad y con derecho a ser plenamente feliz, animarse a usar el propio poder de razonamiento, considerar el resultado de las cosas como amigable. Hay máximas genuinas de cuentos maravillosos y, afortunadamente para nosotros, no sólo aparecen en el pasado sino en el presente. Desafortunadamente, debemos luchar igualmente con el humo de las brujas y los resoplidos de los ogros que habitualmente enfrenta el héroe del cuento maravilloso en el presente. Al héroe del cuento maravilloso se lo llama para superar nuestra miserable condición, lamentablemente en meros cuentos maravillosos. Sin embargo, esto tiene lugar en los cuentos en los que los no sojuzgados a menudo parecen ser propuestos como diminutos, coloridos, pero inequívocos en su objetivo."(5)

A pesar de los profundos aportes contenidos en el ensayo citado y en el otro trabajo de Bloch, hay nociones engañosas respecto del cuento folclórico y maravilloso, y hay que aclararlas antes de evaluar sus ideas sobre la función utópica del cuento maravilloso y la fantasía. Antes que nada, Bloch reduce los significados del cuento folclórico oral y el cuento maravilloso literario, en un esfuerzo por encontrar alguna clase de denominador común. Por lo tanto, se eliminan las distinciones, perdiéndose la especificidad histórica del cuento folclórico y maravilloso en postulaciones y especulaciones acerca del poder *del* cuento maravilloso. Pero el cuento maravilloso supuestamente paradigmático, como lo entiende Bloch, no existe ni en la historia ni en la realidad presente. De hecho, Bloch a veces confunde el mito y otra literatura fantástica con el cuento maravilloso, de manera que la última categoría asume un carácter engañoso de universalidad. En última instancia, la tendencia a universalizar e idealizar *el* cuento maravilloso lleva a Bloch a disimular las contradicciones y la esencia histórica tanto de los cuentos folclóricos como de los maravillosos. Por ejemplo, si ana-

BIBLIOTECA

lizamos profundamente los cuentos folclóricos recopilados por los hermanos Grimm, nos damos cuenta de que las máximas del cuento maravilloso no son tan emancipatorias como Bloch nos hace creer. Cuentos tales como *Cenicienta*, *Caperucita Roja*, *Barbarroja* y *Rapunzel* toman partido decididamente contra las hembras que los hombres deben poner en su lugar o cuya identidad deben definir. El resultado está determinado por las limitaciones de una ideología feudal conservadora, y lo que Bloch glorifica continuamente como el anhelo de un "hogar" y de "una edad de oro" es verdaderamente, si ubicamos al cuento folclórico en un contexto histórico, una reconstitución de la sociedad donde los desvalidos reemplazan nuevamente a su anterior opresor. En sus ensayos sobre el cuento maravilloso, Bloch exalta la agudeza y el coraje de la narración misma y al héroe de la narración para demostrar cómo se pueden utilizar la razón y el talento para superar dificultades, en el origen de la verdadera iluminación. El poder y la fuerza de los pobres y los desamparados son magnificados, con el resultado de que la esperanza de un futuro mejor para la gente pobre queda salvaguardada. En ciertas instancias, esto puede ser cierto, pero nuevamente los cuentos folclóricos, por ejemplo, primero deben ser entendidos como expresiones culturales históricamente limitadas de diferentes pueblos. Así, muestran no sólo los anhelos y deseos positivos de los narradores y sus públicos, sino también sus tendencias contradictorias. En los cuentos folclóricos recopilados por los hermanos Grimm, el macho desvalido es en realidad inteligente y valiente, pero a menudo está muy dispuesto a sacrificar la autonomía o a comprometer la fantasía, la agudeza y el coraje para triunfar en la sociedad. En obras tales como *El sastre elegante*, *La serpiente blanca*, *El fiel Juan* y *El gato con botas*, el objetivo del protagonista tiene que ver con el estatus social y el reconocimiento. El *cambio* en el cuento no implica un cambio en las condiciones ni en las relaciones sociales. El protagonista simplemente mejora su posición respecto del bienestar y el poder material.

Pero no es sólo el cuento folclórico lo que Bloch deshistoriza y, en consecuencia, malinterpreta. El cuento maravilloso literario también está sujeto a vagas generalidades. El tratamiento de Cocteau, Molnar y Verne en *El cuento maravilloso avanza...* pasa por alto la relación particular de los autores individuales con sus sociedades y el arte, y descuida las condiciones de recepción. Esto también es válido respecto de *Mejor castillos en el aire*, cuando Bloch analiza a Hauff, Andersen, Keller, Meyrink, Stevenson y Kipling. Por cierto, hay elementos fan-

tásticos que recuerdan los mundos coloridos de la feria y el circo en los cuentos maravillosos de estos autores, pero estos elementos son despojados de su sentido histórico cuando Bloch los universaliza. Por ejemplo, los protagonistas de Hauff están atados a un paisaje suabo y están entrampados en un conflicto entre las creencias religiosas y las aspiraciones materialistas de una vida mejor. La proyección fantástica de una vida mejor en Andersen es a menudo representativa de una tendencia contradictoria a ser aceptado por la alta sociedad de Dinamarca y a mostrar la trivialidad de esta misma sociedad de clase alta. Éstos son sólo dos ejemplos de cómo habría que distinguir los elementos parecidos pero diferentes de los cuentos maravillosos si se pudieran aceptar las generalizaciones que hace Bloch.

¿Adónde nos lleva esto? Tal vez sería más fácil descartar las ideas de Bloch sobre los cuentos folclóricos y maravillosos por erróneas y únicamente aplicables para entender su filosofía. Más allá de lo cierto que esto pueda ser, estaríamos cometiendo un error, porque Bloch echa luz sobre la función utópica de los cuentos folclóricos y maravillosos de una manera que los comentadores contemporáneos no han podido superar. Sus nociones respecto de los cuentos folclóricos y maravillosos se vuelven válidas cuando reconocemos sus limitaciones y las usamos en forma más discriminada que él. Es decir, las ideas de Bloch siguen siendo verdaderas para *ciertos* cuentos folclóricos y *ciertos* cuentos maravillosos. Esto resulta del hecho de que a Bloch no le interesaba construir una teoría histórica del cuento folclórico y el maravilloso. En el centro hay una teoría estética general que nos puede ayudar a comprender la función utópica de la cultura popular y elevada. Por eso él mezcla a propósito el cuento folclórico y el maravilloso. En un importante ensayo sobre la estética de Bloch, Gert Ueding señala:

> "En oposición a Hegel, el arte para Bloch no es el reflejo (*Widerschein*) de una verdad metafísicamente determinada. En consecuencia, no hay que entender al arte como algo del pasado con un alto nivel de determinación. Más bien es una formación anticipatoria-ilusoria (*vorscheinende)* de un logro que aún está por venir, y así es un *estimulante para la práctica revolucionaria.* 'Es más: la literatura significativa nos trae un *flujo de acción acelerado*, un sueño diurno elucidado de lo esencial para la conciencia del mundo. Además, quiere ser modificado. Entre otras cosas, el mundo correlativo a la acción poéticamente adecuada es precisamente la *tendencia*, el mundo correlativo al sueño diurno poéticamente adecuado es precisamente la *latencia* del ser. Y es mucho más en nuestros días y época, en que los sueños poéticamente exactos no mueren por la verdad, pues la verdad no es el reflejo de los hechos, sino un proceso. En último análisis, ¡es la descripción de la tendencia y la latencia de lo que aún no ha sido y necesita un activador!' (Bloch) En ese arte como ilusorio y anticipatorio, la ilusión también refleja el proceso, así como puede anticipar la totalidad de su objetivo en forma de boceto; ese arte como signo con sus códigos y símbolos apunta continuamente más allá de sí mismo, su efecto sobre la realidad social está funcionando."(6)

En sus análisis sobre arte, Bloch continuamente vuelve al cuento folclórico en particular, porque busca apuntar a la fuerza impulsora utópica que es constitutiva de los mejores cuentos folclóricos y maravillosos, del arte elevado y bajo. Como quizás las más antiguas de todas las formas literarias, el cuento folclórico conserva la inmediatez de la perspectiva de la gente común, que siempre ha perseguido y ha señalado las posibilidades de un mundo mejor. Así, la distinción entre el cuento folclórico y maravilloso se vuelve insignificante en las obras de Bloch, pues primariamente le interesa trazar la manera en que el impulso utópico de la gente común ha sido transmitido a través de la fantasía, transformado y traducido hasta el presente. Por lo tanto, podemos aceptar su *categoría universal* del cuento maravilloso si reconocemos que se está dirigiendo a los mejores cuentos folclóricos y maravillosos que han llevado adelante muchas veces la sensibilidad utópica. Como bien comenta Bloch, "el cuento maravilloso narra un cumplimiento de deseo que no está sólo limitado por su propia época y el ropaje de su contenido". Lo que hace vitales a los antiguos cuentos folclóricos y a los nuevos cuentos maravillosos es su capacidad de albergar deseos insatisfechos en forma figurativa y de proyectar su posibilidad de satisfacción. Bloch no creía que los cuentos maravillosos fueran sustitutos de la acción sino indicadores. Desarrolló una categoría especial de *Vor-Schein* (ilusión anticipatoria) para explicar cómo el cuento maravilloso puede reflejar procesos a través de formaciones fantásticas de la imaginación, procesos que dependen del uso que la humanidad haga de la razón para llevar a cabo los deseos de la fantasía. En un mundo en que la razón debe utilizarse con fines irracionales, Bloch argumenta que el mundo del cuento maravilloso contiene un

remedio: la perspectiva utópica se transforma en una reflexión crítica y figurativa de la banalidad de todos los días, y subvierte el uso arbitrario de la razón que destruye y limita la capacidad de las personas para moverse como hacedoras autónomas de la historia. Las utopías críticas de los cuentos maravillosos no esbozan un plan de cómo será el mundo futuro. Más bien, su objetivo es, como sugiere Ueding, "sacar los asuntos de la cultura humana de la superestructura y separarlos de esa ideología que legitima y glorifica una sociedad con falsa conciencia".(7) Esto significa que el cuento maravilloso muestra la necesidad de restaurar los intereses de la sociedad adonde pertenecen: con la gente, los pequeños compañeros que tienen el poder de tomar decisiones por sí mismos. Cuando Bloch se refería a los "pocos semejantes", en general hacía referencia a la clase media-baja y a los grupos marginales a los que consideraba pivotes para generar el socialismo. Es decir, su solidaridad con la clase proletaria era un ingrediente necesario para el cambio revolucionario. En la situación contemporánea, esta clasificación de los "pequeños compañeros" debería ampliarse en sentido blochiano para incluir a grandes sectores de las cambiantes clases medias, cuyas necesidades y conciencias han sufrido a partir del adoctrinamiento y las maquinaciones tecnológicas de la industria de la conciencia capitalista. Hasta la clase proletaria misma ahora debería verse como parte de esa gente desvalida, debido a su falta de conciencia de clase autónoma. La recuperación de autonomía es crucial para construir utopías concretas y, según Bloch, la literatura puede contribuir a un redespertar a través de un proceso de extrañamiento. En particular, las imágenes fantásticas y la magia de los cuentos maravillosos pueden extrañar al lector respecto de la vida cotidiana y las expectativas, si se combinan con sueños y deseos que les brindan una nueva cualidad determinada por el *Vor-Schein* del cuento maravilloso que despierta una conciencia utópica que puede haber sido reprimida y necesitar articulación. En el mejor caso, el cuento maravilloso siempre es consciente de hacer esto. Como lo nota Bloch una y otra vez, el protagonista es el desvalido, el hijo menor, el más privado, el más infeliz. De hecho, el cuento maravilloso no sólo se nutre de la esperanza y la proyección de deseos de sus narradores y públicos, sino también de su insatisfacción. Bloch pone mucho énfasis en la *insatisfacción* como una condición que enciende el impulso utópico. El cuento maravilloso da cabal expresión a las insatisfacciones de la gente común, y por eso conserva tanta fuerza cultural entre ella. Aquí está la relación con otras formas de ar-

te aparentemente populares y triviales como los circos, las ferias y la literatura sensacionalista. Bloch ha argumentado que los desarrollos socio-económicos producen en la vida de la gente una cierta no-sincronicidad, fracturas en la relación entre el ser y la conciencia.(8) Por ejemplo, la conciencia de un cierto grupo o clase no surge directamente de las condiciones de su existencia. Un grupo de personas puede seguir pensando en términos de una época anterior o comportarse de acuerdo con patrones de pensamiento y tradiciones de una sociedad pasada, mientras viven en el presente. Éste suele ser el caso cuando el desarrollo social no resuelve del todo las contradicciones de la sociedad pasada a medida que se avanza, dejando a grupos y clases insatisfechos, desarraigados, confundidos, etc. En consecuencia, aspiran legítimamente a la satisfacción de sus necesidades y deseos que pueden haber sido descuidados (digamos) en la transición del feudalismo al capitalismo, o en el pasaje del capitalismo tardío de las formas de trabajo manual y la simple mecanización, a la automatización y la tecnología compleja. En cada caso, las necesidades y deseos de ciertos grupos de personas pueden haber sido dejados de lado demasiado pronto en el cambio de estructura socio-económica, y ellos avanzan en forma no sincrónica, mientras sus anhelos retroceden.

Lo que algunos críticos de la alta cultura descartan desdeñosamente como arte popular o comercial contiene una riqueza de elementos no sincrónicos, algunos totalmente regresivos, algunos legítimos. Descartando la cultura popular como algo que apela a los instintos básicos de las masas, estos críticos no logran percibir el potencial utópico de un arte que encarna las proyecciones de deseo de la gente común, y no logran mediar entre los gustos estéticos de las clases sociales, ignorando así el valor de la cultura popular. Bloch logró saltar esta brecha apuntando a la estética de la vida cotidiana y la cultura popular como el reino donde en forma más sorprendente e inmediata *se anticipaban* las posibilidades de que la humanidad cumpliera el proyecto de obtener un hogar, es decir, creara una nueva sociedad con condiciones de trabajo no alienantes. Aquí es importante enfatizar que las ideas de Bloch sobre la no sincronicidad y el cuento maravilloso se desarrollaron en los años veinte y treinta, en respuesta al fascismo y la reaccionaria movilización de la *pequeña burguesía* de Alemania. Las dimensiones históricas de esta teoría fueron definidas por su esfuerzo consciente para oponerse a la manipulación totalitaria y aclararla. También por eso demostraba tanto interés por los grupos pivote de "simples individuos".

Hasta el punto en que la dominación de las masas (ahora incluyendo a las clases medias) sigue siendo un factor dado en el orden de cosas socio-económico, las nociones de no-sincronicidad y la estética de la vida cotidiana de Bloch siguen siendo válidas. El simple individuo, como consumidor promedio consumido por las burocracias y las corporaciones, indica la naturaleza problemática de transformar la sociedad a través de líneas socialistas-humanistas. Parte de esta transformación depende de cómo uno rastree y *lea* los signos de lo que constituye la cultura. Como lo veía Bloch, el cuento maravilloso es la expresión artística más vital de la gente común: su proyección de cómo quiere cambiar y transformar la sociedad. La forma fantástica del cuento maravilloso conlleva la veta realista de lo que tiene final abierto y fragmentario pero igual se puede cumplir. Apela a la imaginación no para abrirla y escapar a una Tierra de Nunca-jamás, sino para hacer más contacto con la realidad. El escape es extrañamiento y separación de una situación frustrada que induce una sensación de posible liberación. En este sentido, toda la literatura sensacionalista popular debe estudiarse, con todas sus contradicciones, como literatura que se acerca mucho al centro de la insatisfacción de las vidas de los "simples individuos" y su necesidad de emancipación. En consecuencia, esta literatura debe ser tomada más en serio de lo que ha sido.

Por cierto, las obras de Tolkien han sido tratadas seriamente. Pero no han sido analizadas en su verdadera confianza radical, y seguramente no se las ha relacionado con las teorías de Bloch. Éste es el marco que usaré ahora para analizarlas. Primero, quiero comentar en ensayo de Tolkien *On Fairy-Stories* (Sobre cuentos maravillosos), y después, mostrar cómo una obra como *El Hobbit* contiene más poder explosivo del que uno podría imaginar.

II

El propósito de Tolkien al escribir su ensayo *On Fairy Stories* tiene tres aspectos: quería definirlos, rastrear sus orígenes y analizar su función. Los primeros dos puntos son abordados de manera superficial y, como Bloch, Tolkien malinterpreta el significado y el origen de los cuentos folclóricos y maravillosos. Él también reduce las categorías del cuento folclórico y maravilloso para tornarlas indistintas, y subestima el valor de los estudios histórico-antropológicos sobre la evolución del cuento folclórico. El resultado es una definición vaga: "Un

'cuento maravilloso' es uno que toca o utiliza *Faërie*, sea cual sea su propósito: sátira, aventura, moralidad, fantasía. *Faërie* misma podría ser traducida como magia, pero es una magia de un estado de ánimo y poder particular, y el polo más lejano de los recursos vulgares del mago trabajador y científico."(9) *Faërie* también se define como el "Reino Azaroso, del cual no es posible reírse ni disculparse dando explicaciones". Debe ser tomado en serio, pues "lo mágico de *Faërie* no es un fin en sí mismo; su virtud está en las operaciones: entre ellas está la satisfacción de ciertos deseos humanos primordiales. Uno de estos deseos es examinar las profundidades del espacio y el tiempo. Otro es (como se verá) estar en comunión con otras cosas vivas" (pág. 13). Una definición así de los cuentos folclóricos y maravillosos no se basa en la historia, ni nos capacita para comprender los orígenes de los cuentos que han sido estudiados en forma mucho más completa por otros estudiosos.(10) Sin embargo, los comentarios de Tolkien son muy significativos para una comprensión de sus propios cuentos maravillosos. Al igual que Bloch, primero le interesaba el efecto socio-psicológico de los cuentos al ser recibidos por los públicos contemporáneos. Así, unir los cuentos folclóricos y maravillosos en *un solo género* es aceptable mientras tengamos en mente que quiere analizar cómo se valoran y se utilizan hoy en día los cuentos folclóricos y maravillosos. Aquí sus intereses humanísticos e idealistas son notablemente similares a los de Bloch pero, antes de trazar estas paralelas, permitásenos examinar la última parte del ensayo de Tolkien, que habla del valor y la función de los cuentos maravillosos en el presente.

Según Tolkien, el valor de los cuentos maravillosos depende de su función, que se relaciona con el extrañamiento: "Abren una puerta a Otro Tiempo y, si la cruzamos, aunque sólo sea por un momento, nos quedamos afuera de nuestro propio tiempo, tal vez, afuera del Tiempo mismo" (pág. 32). Al entrar al reino de *Faërie*, Tolkien no creía que estuviéramos entrando en un mundo falso o artificial. El cuento maravilloso es una subcreación de la verdad. Si la creación es el mundo y Dios el creador, el artista como subcreador cree en su propia creación que nos transporta a otro mundo desde el cual podemos ver y tal vez comprender mejor las fuerzas primarias que actúan sobre nosotros. Tolkien anotó cuatro factores que dan cuenta del poder mágico del cuento maravilloso: fantasía, recuperación, escape, consuelo. Como les adjudicaba significados especiales a estos términos, permitásenos examinarlos en más detalle.

Esencialmente, Tolkien distingue la imaginación de la fantasía. La primera es el poder mental de generar imágenes, mientras que la fantasía es una forma de arte que abarca la calidad de extrañamiento y maravilla derivada en su expresión de la imagen y provee a la imagen de una consistencia interna de realidad. La fantasía es así el *mediador* artístico entre la imaginación y el resultado final, la subcreación. Tolkien acentúa que las imágenes fantásticas son "imágenes de cosas que no sólo 'no están verdaderamente presentes', sino que de hecho no se las puede encontrar en nuestro mundo primario, o en general se cree que no se las encuentra ahí" (pág. 47). Ésta es su virtud, "lo impresionante de la extrañeza". Una y otra vez, Tolkien argumenta que la fantasía es una actividad humana racional y natural, y busca entender su esencia social. Para él, el deseo y la aspiración central de la fantasía humana se podrían resumir así: "No busca ni el engaño ni el encantamiento y la dominación; busca un enriquecimiento compartido, socios del hacer y del gozar, no esclavos" (pág. 53). Es claro que Tolkien está haciendo una defensa de los cuentos maravillosos y la fantasía, y se opone a esos tradicionalistas que han relegado el cuento maravilloso al reino de los niños y al dominio del arte trivial. En el proceso, suscribe algunos puntos de vista heréticos de los cuentos maravillosos, e irónicamente su firme conservadurismo en temas religiosos está en el centro de sus ideas radicales. Tolkien odiaba las máquinas, el industrialismo y el "progreso" porque eran signos de que el ser humano estaba perdiendo valor y al dinero se le rendía culto como dios todopoderoso. En oposición con este mundo "caído original" que se estaba alejando de la verdadera religión, buscaba formas de *recapturar* esa esencia humana que se estaba perdiendo en la evolución de la tecnología, a través de la subcreación de cuentos maravillosos. Es claro que su defensa de la fantasía tenía grandes ramificaciones socio-políticas, mucho mayores de lo que él mismo se daba cuenta. Para afirmar su teoría de la fantasía en términos ligeramente diferentes, podríamos decir que la fantasía es un poder de mano de obra humana, el ejercicio mental de ordenar imágenes concebidas por la mente con fines placenteros, clarificantes y comunitarios. La fantasía es liberadora y puede ser compartida. Cuando toma la forma de un cuento maravilloso, aporta tres características nutritivas y civilizadoras: recuperación, escape, consuelo.

Según Tolkien, al avanzar hacia el pasado o hacia otro mundo, el cuento maravilloso permite a los lectores recuperar una clara visión de sus situaciones. La recuperación implica el retorno y la renovación de la salud. Situar objetos de nuestro mundo cotidiano en un ambiente lu-

BIBLIOTE

minoso y extrañado nos fuerza a percibirlos y a apreciarlos de otra manera. La fantasía creativa encarnada en el cuento maravilloso nos puede ayudar a encontrar nuevas conexiones entre el pasado y el presente. Es necesario hacer estas conexiones si vamos a avanzar en el tiempo conservando nuestros intereses subjetivos.

El movimiento avanzado o general del cuento maravilloso es en realidad un "escape", y Tolkien argumenta en forma persuasiva que el escape no es algo cobarde sino heroico: "¿Por qué debe ser despreciado el hombre si, encontrándose aprisionado, intenta salir e irse a casa?" (pág. 60). Tolkien ve el mundo como una prisión y como irracional. La fantasía es una forma de protesta contra la restricción irracional y cosas racionalizadas hechas por el hombre tales como "fábricas, o las máquinas-armas y las bombas que parecen ser sus productos más naturales e inevitables, animémonos a decir 'inexorables'" (pág. 63). Y el cuento maravilloso también brinda una vía de escape del "hambre, la sed, la pobreza, el dolor, la pena, la injusticia, la muerte" (pág. 65). Esta vía de escape no sería positiva si nos dejara suspendidos de la realidad, como hacen algunos cuentos maravillosos. Sin embargo, éste no es el caso, como enfatiza Tolkien, con el cuento maravilloso que nos libera para que podamos aceptar el consuelo.

Como la de Bloch, la perspectiva de Tolkien del cuento maravilloso se basa en la noción de esperanza: "El consuelo de los cuentos maravillosos, la alegría de un final feliz: o más correctamente de la buena catástrofe, la repentina 'vuelta' alegre (pues no hay verdadero final de ningún cuento maravilloso); esta dicha, que es una de las cosas que los cuentos maravillosos pueden producir soberanamente bien, no es esencialmente 'escapista' ni 'fugitiva'. Es su ambiente (u otro mundo) de cuento maravilloso, es una gracia repentina y milagrosa: nunca se puede contar con que se repita. No niega la existencia de la catástrofe, ni de la pena y el fracaso: la posibilidad de éstos es necesaria para la dicha de la liberación; niega (frente a las numerosas evidencias, si se quiere) la derrota final universal y, en tanto *evangelium*, aporta una visión fugaz de Dicha, Dicha más allá de las paredes del mundo, punzante como la pena" (pág. 68). Si bien Tolkien dota al cuento maravilloso de fe cristiana, no es ortodoxo. La gran virtud del cuento maravilloso no radica en su promesa de un mundo mejor después de la muerte sino en "un lejano destello o eco del *evangelium* en el mundo real" (pág. 71). La fantasía está imbuida de un fervor casi religioso, místico: "En

la Fantasía, él [el hombre] puede participar verdaderamente en la exfoliación y múltiple enriquecimiento de la creación. Todos los cuentos pueden volverse realidad; y, sin embargo, finalmente, redimidos, pueden ser tan parecidos o disímiles las formas que les damos como el hombre, finalmente redimido, se parece o no al caído que conocemos" (pág. 73).

La glorificación religiosa de la fantasía no es extraña, y Tolkien apunta inconscientemente a lo que falta o está distorsionado en la sociedad occidental contemporánea. La fantasía, tal como toma forma en el cuento maravilloso, sirve como redentora de la humanidad. Libera los deseos y anhelos de los seres humanos y declara que la búsqueda de su satisfacción es válida y puede validar al yo. En tanto la fantasía no sea reconocida en nuestro mundo cotidiano como una *ocupación* con necesidades que hay que tomar en serio (así como en general se burlan de quien sueña de día), la devoción religiosa de Tolkien por la fantasía asume dimensiones socio-políticas que hay que clarificar mejor.

Si aceptamos la noción de fantasía como un medio operativo de nuestro poder de trabajo, que dota a nuestras imágenes con un significado derivado de deseos y necesidades insatisfechos, la forma que toma es una especie de revelación, sea ésta considerada como arte elevado o bajo. La energía psíquica y física que llega a imágenes sintéticas de la imaginación en una obra de arte fantástica es un poder que está íntimamente relacionado con la magia, porque este poder de la fantasía es impulsado por imágenes de circunstancias y condiciones cambiadas. Las raíces de las proyecciones imaginistas residen en el hecho mismo de la existencia y el ser, que demanda una respuesta satisfactoria y la demandará continuamente hasta que el deseo sea apaciguado, no reprimido. Como la razón no puede articular y satisfacer plenamente nuestras necesidades, y verdaderamente ha sido instrumentalizada para gobernarlas o controlarlas, la imaginación se levanta en protesta e inventa estratagemas para desandar el camino que ha vuelto irracional lo racional. Así, si entendemos nuestro poder de trabajo de una manera ampliada, como incluyendo el proceso de producción y reproducción física y mental de las condiciones necesarias para el sustento, podemos empezar a ver el significado socio-político más allá de la devoción religiosa de Tolkien y Bloch por el cuento maravilloso. Es más, el acento sobre la fantasía productiva no concierne sólo al artista sino también al lector, pues brinda la posibilidad de comunión y consuelo.

Como ha argumentado Anna K. Nardo:

> "Porque el *rol* de ficción impuesto al lector de literatura de fantasía requiere que trascienda lo probable y lo posible para jugar 'el juego de lo imposible', puede experimentar un mayor aflojamiento de los límites entre la fantasía y los hechos que en la literatura realista... El lector de literatura de fantasía debe, como sostiene Irwin, 'entrar a sabiendas en una conspiración de subversión intelectual'. Es este jugar a creer en un cuento que sucede dentro de un cuento lo que ofrece al lector de literatura de fantasía consuelo por su finitud irrevocable. Si bien Tolkien sostiene que la Dicha que acompaña a la 'Eucatastrophe' (final feliz) de gran parte de la literatura de fantasía puede ser 'un lejano destello o eco del *evangelium* en el mundo real', no necesitamos negar a la fantasía no cristiana el poder de ofrecer Consuelo a sus lectores. El jugar a creer, necesario para participar del juego, es creencia suficiente."(11)

Sin embargo, también puede ser una búsqueda de creencia o la desintegración de la creencia la que obliga al autor y al lector a explorar reinos fantásticos. Por ejemplo, en los cuentos maravillosos, las reglas de juego estéticas y las proyecciones imaginativas siempre están limitadas por fuerzas socio-políticas que reflejan los intereses religiosos y filosóficos de clases sociales o comunidades.

Lo que une a Tolkien y a Bloch en sus perspectivas sobre el cuento maravilloso es la *secularización* de la religión. A primera vista, esto puede no parecer cierto respecto de Tolkien, pero es notable que sus obras más importantes, *El Hobbit*, *El Señor de los Anillos*, *El Silmarillion*, están desprovistas de doctrina cristiana y que hasta su ensayo *On Fairy-Stories* alude a las implicancias cristianas subyacentes de los cuentos maravillosos en un sentido más secular, y esto fundamentalmente en el epílogo. Para decirlo de otra manera, Tolkien era agudamente consciente, lo comentara o no, de que la esencia del cristianismo sólo se podía transmitir a los seres humanos en forma secularizada, dado el cambiante marco de valores referencial de un mundo capitalista que ha destrozado el aura de la tradición judeo-cristiana con crudos medios utilitarios y racionalistas para garantizar la santidad de la producción de mercancías. Así, la fantasía no es sólo arte para Tolkien, sino *religión*, religión secularizada, constituida por una perspectiva milenaria de una humanidad redimida. Las razones por las cuales Tolkien

se vio obligado a secularizar la mayoría de sus nociones ortodoxas del cristianismo sólo se pueden recolectar a partir de las condiciones sociales cambiantes a las cuales respondía protestando. Las flaquezas de la religión institucionalizada, las amenazas de la guerra y el fascismo, la reificación de valores y relaciones humanas bajo el capitalismo: todos estos factores inquietaban a Tolkien, y es bastante claro que creó su reino mitológico de la Tierra Media para demostrar cómo los seres humanos podrían "recuperar" la religión para compensar las fuerzas del salvajismo. Aquí la ironía es que Tolkien eleva a la personita, el Hobbit, a la posición de Dios, es decir, la pone en el centro del universo y como fuente humanística de toda creación. Dios está ausente de la Tierra Media. El mundo espiritual se manifiesta a través de las acciones de la personita redimida. Y es la fantasía la que libera tanto al protagonista como al lector, al mismo tiempo que busca la redención. La fantasía es al mismo tiempo la forma y el contenido del Consuelo.

La secularización inconsciente de la religión de Tolkien lo acerca al punto de vista marxista de la religión, más claramente relacionado con la filosofía de esperanza de Bloch. Aquí hay que entender que Bloch nunca desestimó la religión, sino que llevó adelante su impulso, en forma dialéctica, hasta su conclusión más lógica. Las "promesas" de la religión (el milenio, la vida mejor, la vida después de la muerte, el paraíso) se han arraigado más y más en el potencial de la humanidad para descubrirlos y concretarlos sobre la Tierra que a través de los poderes de algún ser trascendental, pues los seres humanos han desarrollado históricamente la naturaleza cambiante y ellos mismos para tener mayor control sobre sus propios destinos. El sacrificio y el autosacrificio se han vuelto menos significativos, debido a los desarrollos tecnológicos, y los seres humanos han buscado cada vez más la gratificación inmediata de las necesidades y deseos que no puede aportar un ser trascendental. Esto también es real respecto de la satisfacción espiritual que no pueden aportar las religiones tradicionales y ortodoxas. Esta tendencia a la gratificación inmediata de las necesidades sensuales y espirituales puede llevar y ha llevado a la rivalidad, a la brutalidad, a la posesión, a la anarquía y a la deshumanización. Es claro que éstas son sólo tendencias negativas de nuestro tiempo polarizado. Hay también aspectos positivos de la gratificación inmediata, pero tanto lo negativo como lo positivo apunta a una necesidad de reemplazar la religión tradicional por una fe que deriva de la tradición judeo-cristiana y hasta la sustituye a un nivel más alto. Para Bloch, la fe religiosa y la esperanza

no han de ser destruidas por el socialismo, sino que se las pondrá en un contexto materialista que prescinde del concepto de un Dios trascendental sólo para redefinirlo como el supremo problema utópico.

> "El verdadero materialismo, el dialéctico, al anular la trascendencia y la realidad de toda hipótesis divina, lo hace sin desmontar los últimos contenidos cualitativos del proceso, la verdadera utopía del reino de la libertad, de lo que ha nacido para un *ens perfectissimum*. Algo atendible, algo que esperar del proceso, no es negado en absoluto en el materialismo dialéctico; un lugar para ello se conserva, y queda abierto como en ninguna otra parte. Lo que importa es que, aun en forma secularizada, y mucho más en la totalidad utópica, el reino conserva un *espacio mesiánico frontal sin ningún teísmo*; en realidad, como ha quedado ampliamente demostrado por cada antropologización del cielo desde Prometeo hasta la creencia en un Mesías, sólo sin teísmo se conserva ese reino."(12)

El marco escatológico del pensamiento de Bloch gira en torno de una paradoja: Dios debe ser eliminado para que la humanidad quede liberada y capte la esencia de la religión. La revelación se produce cuando el ateo secularíza la fe, que se transforma en una de las fuerzas motivadoras del proceso histórico. La fe secularizada es la "creencia en un reinado mesiánico de Dios sin Dios. Por lo tanto, lejos de ser un enemigo de las utopías religiosas, el ateísmo es su premisa: *Sin ateísmo, no hay lugar para el mesianismo*".(13)

Bloch claramente tiñe al marxismo del vigoroso espíritu mesiánico de las religiones pasadas, de las que los actos de la humanidad actuando en y por sí misma se apropian transformándolas. Sólo de esta manera puede tomar existencia la verdadera historia. Es central para Bloch su afirmación marxista de que "sólo se puede decir que un ser humano es independiente cuando se vale por sí mismo, y se vale por sí mismo sólo cuando únicamente debe la *existencia* a ella misma. Un ser humano que vive por la gracia de otro se ve como un ser dependiente. Pero vivo enteramente por la gracia de otro no sólo cuando le debo al otro la sustancia de mi vida sino cuando este otro, más allá de esto, *ha creado mi vida*. Este ser es la *fuente* de mi vida, y mi existencia necesariamente tiene un objetivo por fuera de sí misma, también, cuando no es mi propia creación".(14) Este concepto marxista de la dialéctica de la existencia (*Dasein*) apunta a la necesidad de la comunidad. Un indi-

viduo solo no puede alcanzar el sentido. La dependencia de otros seres debe ser reconocida si el individuo va a elevarse y asumir una *postura superior* en el camino hacia *su casa,* que, como sabemos, es el comienzo de la historia, un reino sin condiciones alienantes.

La importancia de la comunidad, la fraternidad y la solidaridad es notable en los escritos de Tolkien y de Bloch, así como la búsqueda de un *verdadero hogar*. La principal diferencia entre los dos escritores, que eran eminentemente religiosos e idealistas, se puede encontrar en sus respectivas posiciones hacia el capitalismo. Si bien ambos se oponían al capitalismo, Tolkien era el romántico más reaccionario, mientras que Bloch era el romántico progresista. Tolkien culpaba de la decadencia y el craso materialismo de la sociedad contemporánea a la *hybris* de los seres humanos, que pecaron al buscar cambiar el mundo a través de máquinas y utilizando el dinero para promover el propio éxito. Bloch claramente valoraba la supuesta *hybris* de los seres humanos. Culpaba a la avaricia, la explotación y el gasto del sistema capitalista, que sabía debía ser sustituído por la lucha de los seres humanos por transformarse en los modelos más positivos que vieran en sueños y en utopías concretas. Buscaba conservar las cualidades positivas de la religión tradicional y sustituir las negativas por cualidades esclarecedoras que abrieran el camino a un mundo mejor, alcanzable en el aquí y ahora.

Tal vez, si volvemos a un análisis de *El Hobbit* de Tolkien, podremos alcanzar una mejor comprensión de las similitudes y diferencias entre Bloch y Tolkien. Aquí me gustaría hacer algo infrecuente. Usando las categorías de Bloch, explicaré la significación de una obra como *El Hobbit* y criticaré paralelamente sus desventajas. En el proceso, espero aclarar por qué un cuento maravilloso fantástico como éste es un *best-seller*: no sólo porque la moda actual de la fantasía ha traido aparejados los nuevos anhelos sensuales que la producción mercantilista misma no puede satisfacer. La fuerza misma del sistema es también su debilidad, y la fantasía, incluso cuando es instrumentalizada, demanda una satisfacción sensual y espiritual que es contraria a los objetivos de explotación del capitalismo.

III

El argumento de *El Hobbit* sigue el modelo de muchos cuentos folclóricos y maravillosos. Bilbo Bolson, una personita retraída, casi indescriptible, es elegido por un brujo llamado Gandalf para una aventura.

Viaja con trece enanos malhumorados y tiene muchos encuentros espeluznantes con trolls, trasgos, lobos y arañas, que representan las fuerzas del mal de la Tierra Media. Tras sobrevivir a estos encuentros, ayuda a los enanos a recuperar su tesoro del dragón Smaug, que es muerto por un gran arquero llamado Bardo al atacar un pueblo cercano de Hombres. Como los enanos quieren guardarse todo el tesoro, ahora tienen que luchar con los elfos y los hombres que reclaman parte de él. Mientras pelean, los trasgos y los lobos salvajes aparecen y tratan de aniquilarlos. Así, tiene lugar la Batalla de los Cinco Ejércitos y, mientras Bilbo se pone a salvo desapareciendo de la vista gracias a su anillo mágico, los elfos, enanos y hombres (ayudados por las águilas) derrotan a las fuerzas del mal. Entonces, Bilbo vuelve a su abrigado hogar en el agujero-hobbit, de alguna manera héroe, pero ahora considerado no tan respetable y un poco peculiar por otros hobbits que en general nunca se atreven a emprender aventuras tan peligrosas. Mientras que Bilbo se entera por Gandalf de que ha dado una mano en el cumplimiento de una profesía mesiánica, el brujo le recuerda mantener las cosas en su justa perspectiva: "No supondrás, ¿verdad?, que todas tus aventuras y escapadas fueron producto de la mera suerte, para tu beneficio exclusivo. Te considero una gran persona, señor Bolsón, y te aprecio mucho; pero en última instancia ¡eres sólo un simple individuo en un mundo enorme!"(15)

Un simple individuo, seguro, pero un gigante en su potencialidad y sus acciones. Como todos los "simples individuos", Bilbo tiene poderes vitales que pueden ayudar a derrotar opresores y a crear un nuevo mundo. Estos poderes están dentro de él y deben ser sacados a través de magia (transformación) y la comunidad compartida, para llevar a cabo un proyecto común con otros seres. Un hobbit es un antepasado o un descendiente de héroes pequeños: David, Pulgarcito, el sastre elegante, la hija explotada, el hijo menor, Jack el gigante asesino, y todos aquellos que luchan para corregir los errores y crear una sociedad justa. Como enfatiza Bloch, estos héroes intrépidos muestran los agujeros de sistemas de dominación por los cuales la gente común puede pasar para liberarse y alcanzar sus objetivos. Sus objetivos son socialistas y utópicos por su naturaleza, en que afirman el potencial de la humanidad para arreglárselas sola, sin depender de un sistema y de dioses fantasmales. El individuo se mueve por sí mismo, sufriendo una metamorfosis a medida que adquiere fuerza de los dones de otros seres. La construcción del "yo" y del otro mundo es, esencialmente, un proyecto comunitario.

En *El Hobbit* hay un giro importante en el modelo al comienzo de la narración, y esto lo distingue de la mayoría de los títulos sobre los "simples individuos". Tradicionalmente, el pequeño héroe es valiente, inicia la aventura y celebra la oportunidad de probarse. No así Bilbo. Está perfectamente feliz descansando en su placentero agujero de hobbit, y debe ser estimulado para encarar una aventura. La descripción que hace Tolkien de Bilbo (y de todos los hobbits, a este respecto) es extremadamente significativa, porque está bastante claro que está describiendo elementos de él mismo y de las masas de gente "indescriptible" del mundo. Bilbo es un héroe inverosímil: cincuenta años, corpulento, sin ambiciones, una criatura rutinaria, sin nada atractivo ni fascinante. En otras palabras, Bilbo es el consumidor ideal, pasivo, que probablemente se sienta frente al televisor, fuma un cigarro, se toma una cerveza, come patatas fritas y proyecta sus fantasías en una pantalla electrónica. Pero Bilbo, como todas las personitas, tiene una chispa dentro que, cuando es tocada, puede producir una reacción en cadena y una explosión de sus poderes latentes. "Aunque se parecía y comportaba exactamente como una segunda edición de su padre, firme y comodón", era probable que Bilbo "tuviese alguna rareza de carácter del lado de los Tuk, algo que sólo esperaba una ocasión para salir a la luz" (pág. 13). El lado Tuk era su familia materna, conocida por ser aventurera y, de hecho, pronto descubriremos que hay algo "Tuk" en Bilbo. Después de una visita de Gandalf, el brujo, que es conocido por mandar a la gente a "locas aventuras", nos enteramos de que se prepara un problema. Gandalf está preparando a Bilbo para una aventura solo. De hecho, trece enanos, incluyendo a su gran rey Thorin, invaden la casa de Bilbo al día siguiente para convencerlo de unirse a su lucha y ayudarlos a recuperar su oro y el reino del dragón Smaug. Si continuáramos nuestra analogía con el satisfecho espectador de TV, esto sería comparable al gran entrenador de un equipo de fútbol saliendo de la pantalla y diciéndole a nuestro espectador que ha sido elegido para llevar al equipo a combatir contra el enemigo. Primero sorprendido e inseguro, nuestro humilde espectador, que siempre ha tenido fantasías de una aventura así, se ve tentado a probar su suerte cuando trece miembros del equipo de fútbol aparecen en su casa al día siguiente, lo abruman, y simplemente suponen que ahora jugará un *rol* vital en su victoria, pues el gran entrenador ha prometido que el "perezoso espectador" es un hábil operador que marcará una gran diferencia en la pelea contra el equipo contrario.

Para volver al verdadero cuento, es decir, el cuento maravilloso, los enanos (o nuestros jugadores de fútbol, cansados y probados) tienen dudas respecto de las habilidades de Bilbo. Un enano dice con bastante franqueza: "¡Más parece un tendero que un saqueador!" (pág. 28). Sin embargo, el brujo-entrenador se enoja y dice: "He elegido al Sr. Bolsón y eso tendría que bastar a todos. Si digo que es un saqueador nocturno, lo es de veras, o lo será llegado el momento. Hay mucho más en él de lo que imagináis y mucho más de lo que él mismo se imagina" (pág. 29). Esta situación inicial creada por Tolkien es la clave para entender el proyecto utópico de la narración. El protagonista es una criatura insignificante de cincuenta años que recuerda a un inofensivo tendero más que al héroe típicamente vigoroso. Es pasivo, no inclinado a asumir riesgos, piensa en los "gastos, el tiempo requerido y la remuneración" (pág. 32) Sin embargo, aunque no lo sabe, tiene poderes poco comunes que esperan ser aprovechados. Es una cuestión de que lo que aún no ha sido espera su realización. En suma, Bilbo es descrito como un comerciante de clase media baja que ha confinado sus sueños a un reino provinciano y ha limitado su propia capacidad de llevar a cabo su potencial humano. Es unidimensional hasta que al lado Tuk se le reconozcan los mismos derechos.

Ahora bien, ¿qué son los enanos? ¿Por qué Bilbo une fuerzas con ellos? ¿Quién es el dragón? ¿Por qué debe ser superado? Los enanos están asociados a los mineros y a los trabajadores calificados. Son fuertes, de alguna manera crasos, rectos, enérgicos y bravos. El dragón es un parásito; o, para decirlo en términos socio-políticos, es la imagen del explotador capitalista. Tolkien nos cuenta que los dragones "roban oro y joyas a hombres, elfos y enanos dondequiera que puedan encontrarlos, y guardan el botín mientras viven (lo que en la práctica es para siempre, a menos que los maten), y ni siquiera disfrutan de un anillo de hojalata. En realidad apenas distinguen una pieza buena de una mala, aunque en general conocen bien el valor que tienen en el mercado; y no son capaces de hacer nada por sí mismos, ni siquiera arreglarse una escamita suelta en la armadura que llevan" (pág. 33). El dragón aprovecha el trabajo duro de la gente pequeña y acumula riquezas sin poder apreciar su valor. Los enanos, expropiados, buscan recuperar lo que es legítimamente de ellos. *No pueden* lograrlo solos, pero necesitan y siempre necesitarán la ayuda de hobbits, elfos, hombres y demás criaturas amigables. Exactamente por qué Bilbo, el hobbit, une fuerzas con ellos, no está claro al principio. En términos marxistas ortodoxos

—lejos de mí llamar marxista ortodoxo a Tolkien, si bien hay similaridades frecuentes entre los católicos y los marxistas ortodoxos—, la vacilación de Bilbo respecto de unirse a los enanos, es decir, la clase trabajadora, es comprensible, porque la clase media baja siempre ha preferido moverse hacia arriba y hacia el costado, con las fuerzas que regulan la sociedad, principalmente los dragones, en gran parte a partir del miedo y el condicionamiento social. Sin embargo, la clase media baja puede tomar cualquier camino, dependiendo de cómo los deseos y las necesidades insatisfechos puedan ser cumplidos por la práctica del grupo o el partido al que pertenecen. En este caso, Bilbo es llevado por la *canción* de los enanos a *recuperar* lo que pertenecía a estas criaturas trabajadoras y valientes. Se identifica con su causa y se inclina a dar expresión a su lado Tuk.

El resto del relato es previsible. La aventura comienza en mayo, porque es el tiempo de renacimiento para Bilbo, quien muda gradualmente sus hábitos provincianos para aprender sobre sí mismo y la necesidad de hermandad en la lucha contra las fuerzas del mal que toman la forma de trolls, un Gollum, lobos y trasgos. Tolkien aclara en un punto que estas criaturas deben identificarse con los agentes destructivos del capitalismo. Al describir a los trasgos dice: "Martillos, hachas, espadas, puñales, picos y pinzas, y también instrumentos de tortura, los hacen muy bien, o consiguen que otra gente los haga, prisioneros o esclavos obligados a trabajar hasta que mueren por falta de aire y luz. Es probable que ellos hayan inventado algunas de las máquinas que desde entonces preocupan al mundo, en especial ingeniosos aparatos que matan enormes cantidades de gente de una vez, pues las ruedas y los motores y las explosiones siempre les encantaron, como también no trabajar con sus propias manos más de lo indispensable" (pág. 72).

En los encuentros iniciales contra trolls y trasgos, Bilbo muestra que no es un héroe en el sentido usual, pues se asusta. Es apenas humano y se pregunta por qué dejó su agujero-hobbit. Sin embargo, poco después descubre el anillo mágico que tiene el poder de hacerlo invisible.(16) Este descubrimiento significa el autodescubrimiento de los latentes poderes invisibles que aparecen en forma gradual en el carácter de Bilbo a medida que enfrenta desafío tras desafío. Como símbolo de la transformación, el anillo le da a Bilbo el poder de actuar de manera que ni él ni los enanos creían posible. En un sentido, el anillo es un don que representa la recuperación de los propios dones de Bilbo;

también sugiere el círculo de la hermandad, el compromiso con una causa necesaria para enderezar al mal.(17) Desde este punto, Bilbo se pondrá a ayudar a los enanos, pero también a refrenar la avaricia de ellos. Durante las largas y agotadoras aventuras, llegan a confiar en Bilbo y a respetarlo. Sin embargo, se han obsesionado tanto con recuperar su tesoro que no están dispuestos a compartirlo una vez que el dragón Smaug está muerto. Toda la búsqueda del dinero, aunque sea la riqueza lo que legítimamente les pertenece a los que la persiguen, es vista por Tolkien como un proceso de corrupción. Los enanos son descritos como "gente calculadora, con una idea precisa del valor del dinero" (pág. 222). La ira del dragón es retratada como "esa ira que sólo se ve en la gente rica que no alcanza a disfrutar de todo lo que tiene, y que de pronto pierde algo que ha guardado durante mucho tiempo, pero que nunca ha utilizado o necesitado" (pág. 227). Con la muerte del dragón, los enanos se niegan a compensar a los elfos, los hombres y demás criaturas que directa o indirectamente los ayudaron a derrotar al monstruo. Se vuelven acaparadores como el dragón, a excepción de Bilbo, que busca crear armonía entre los diversos grupos. Es Bilbo quien muestra la Piedra del Arca de Thrain a los hombres y elfos para que puedan tener mejores posibilidades en el regateo por una porción del tesoro y la paz con los enanos. Este acto es un sacrificio de parte de Bilbo, y también muestra que su participación en la aventura no se basaba, ni siquiera desde el principio, en los motivos materiales sino en un deseo de dar expresión a su lado Tuk (de volverse uno consigo mismo y el mundo exterior). Este mundo exterior (la Tierra Media) es amenazado por fuerzas oscuras que son igualadas con el dinero, las máquinas, la explotación, la esclavitud, la ambición e irracionalidad. Irónicamente, el poder de la imaginación aporta el hilo de la razón que puede restaurar al mundo la paz y la armonía. Ésta es la lección de la última batalla, y el agonizante Thorin, rey de los enanos, reconoce esto al bendecir a Bilbo: "Hay en ti muchas virtudes que tú mismo ignoras, hijo del bondadoso Oeste. Algo de coraje y algo de sabiduría, mezclados con mesura. Si muchos de nosotros dieran más valor a la comida, la alegría y las canciones que al oro atesorado, este sería un mundo más feliz" (pág. 300).

Hay un sentido seguro de *hogar* al final de *El Hobbit.* Si bien Bilbo es considerado algo extraño por los otros hobbits, ha *recuperado* su lugar en la sociedad con una comprensión más profunda de sus poderes y el conocimiento de cómo manejarse con las fuerzas divisorias del

mundo. También ha aprendido cómo trabajar con otras criaturas y confiar en ellas, y conoce la necesidad de hermandad para conservar la paz. Un "simple individuo" al principio del cuento, se ha ganado el respeto de los elfos, los enanos, los hombres y un brujo. Y esto no se le sube a la cabeza. Bilbo sigue siendo pequeño. Es decir, sigue siendo humilde, por la gran confianza en sí mismo que ha ganado. Ahora está en contacto consigo mismo a través del poder de la fantasía, y es la fantasía de Tolkien la que nos permite también a nosotros vislumbrar las posibilidades de *hogar.*

Sin embargo, hay ciertas características perturbadoras en la ilusión anticipatoria de *hogar* en la obra de Tolkien. La perspectiva utópica se vuelve particularmente miope debido al anticapitalismo regresivo del autor. Para empezar, Tolkien describe una Tierra Media enteramente desprovista de mujeres.(18) Es casi como si las mujeres quedaran relegadas a la cocina y a la casa, mientras que a los hombres se les envía a mezclarse, divertirse y volver al "hogar" después. Pero tanto el mundo del afuera como el hogar se mantienen estériles aquí mientras la *presencia* de las mujeres sea denegada. Si bien puede ser adecuado ver al macho Bilbo como un símbolo literario de todas las especies de "pequeños compañeros", la unilateral Tierra Media de orientación machista no deja espacio para establecer el lugar y la función de las mujeres en la realidad o en la fantasía. Esto es riesgoso tanto para los lectores como para las lectoras. (Excúsesenos de hablar de los problemas psicológicos de Tolkien en este terreno.) La impresión general que a uno le queda después de leer *El Hobbit* es que todos los problemas cruciales del mundo deben ser enfrentados y resueltos por hombres. Las mujeres no tienen otro *rol* más que el de la reproducción, y aun aquí, en la Tierra Media, parece que los hombres se reprodujeran solos. La fraternidad existe por sí misma y no va a ser perturbada por las hembras. Empero, la ausencia misma de mujeres destruye la espera de la utopía, pues Tolkien promulga inadvertidamente nociones sobre las mujeres que se remontan al feudalismo.

Éste es el dilema de Tolkien. Esencialmente, quiere avanzar hacia un nuevo humanismo mientras retrocede. En ciertas instancias de no sincronismo, esto puede ser progresivo en tanto que el progreso capitalista ha aventajado a la subjetividad humana que se siente despojada y no puede encontrar formas adecuadas de expresar necesidades que quedaron en la estacada. En este sentido, Tolkien tiene razón al retro-

ceder al pasado, pues quiere *restaurar* y *recapturar* la esencia humanista del proyecto utópico. Podemos definir esto como "seres humanos que llegan a ser ellos mismos", "la postura recta", "el hogar". Pero, al retroceder al pasado, Tolkien queda fijado allí y le resulta difícil proyectar una vía hacia el presente y el futuro. Como en muchos cuentos folclóricos que tuvieron amplia difusión en el feudalismo, no hay cambios en las relaciones sociales al final de *El Hobbit* o *El Señor de los Anillos*. Esencialmente, el mundo es purgado de mal temporariamente, y Bilbo acepta con humildad su pequeño lugar en la jerarquía dominada por machos del mundo, tal como después hace Frodo. Nada contra la humildad, pero *la vida hogareña* no queda dotada de un rasgo de libertad. Lo que se expresa en forma magnífica como los plenos poderes creativos en las aventuras de Bilbo y Frodo retrocede a favor de la vieja y cómoda vida. Es la recurrencia eterna de lo antiguo después de que lo bueno nuevo ha sido percibido y hasta parcialmente realizado.

Los fuertes puntos de vista católicos de Tolkien obstaculizan su idea utópica y son decisivos para hacer contradictoria su secularización de la religión. El mal viene de la arrogancia, la codicia, el ocio, el orgullo y la vanidad de la humanidad. Los siete pecados capitales están presentes en *El Hobbit* y en *El Señor de los Anillos*, y son Bilbo y Frondo, los inocentes, los que son presentados como un ejemplo del género *hombre*. Aparentemente, son iluminados al final de sus aventuras, pero el mensaje secreto es que hay fuerzas más grandes que el hombre en el mundo, y debemos conocer nuestro lugar, aceptarlo, cumplir con nuestra obligación cuando se nos convoca en nombre del bien, es decir, de Dios. La armonía, en tanto ordenada por fuerzas más elevadas, tiene que ser restaurada. Esto se contradice con lo que Bloch elogiaba en el cuento maravilloso ideal: "Considerarse nacido en libertad y con derecho a ser plenamente feliz, animarse a hacer uso de la propia facultad de razonamiento, mirar el resultado de las cosas en forma amigable." Estas máximas pierden su aspecto audaz cuando Tolkien hace su héroe a un macho que se libera para aprender sobre la humildad. Lo que Bloch más admiraba de los mejores cuentos folclóricos y maravillosos era su rasgo antiautoritario: su descuido de la jerarquía, el incesante impulso de estallido y cumplimiento de los sueños que surgen de la imaginación.

Esto no quiere decir que Tolkien, cuando todo está dicho y hecho, fuera un reaccionario. Por el contrario, sus obras eran mucho más pro-

gresistas de lo que él mismo se daba cuenta. Y ésta es la razón por la cual la comparación de Bloch con Tolkien es útil: los mensajes mezclados de las obras de fantasía de Tolkien se pueden aclarar más cuando se los analiza a la luz de la filosofía de Bloch. En particular, el valor positivo de su popularidad actual se puede distinguir de su valor de mercancía. Concedo que es muy difícil estimar el valor de un *bestseller* como *El Hobbit*, en particular cuando la fantasía se ha transformado en una moda. En el caso de Tolkien, la situación está constituida por un tremendo delirio [19] que ha transformado su mundo de fantasía en una industria comercial muy similar a la de Walt Disney. Hay artefactos para la venta que nos recuerdan a sus criaturas, pósteres, calendarios, camisetas, botones, discos, ropas, etc. Hubo producciones televisivas y una película espectacular de Ralph Bakshi basadas en obras de Tolkien. La variedad de productos Tolkien en los mercados de Estados Unidos y Gran Bretaña es inmensa y se extiende a otros países. Paralelamente, los clubes de Tolkien se han multiplicado en los últimos diez años. Todo esto es evidentemente parte de una moda, pero una moda para ser tomada en serio. Como ha señalado C. N. Manlove:

> "La trilogía vino justo cuando la desilusión entre los jóvenes americanos por la Guerra de Vietnam y el estado de su país estaba en el punto más alto. La fantasía de Tolkien ofrecía una imagen del tipo de conservadurismo rural ideal o del escape que estaban buscando (también se podría ver como la descripción, a través del desarreglo de Sauron, de la destrucción de Estados Unidos). De esta manera, *El Señor de los Anillos* se podría alistar al servicio de la resistencia pasiva y el idealismo por un lado, y la deserción y las drogas por el otro. Un segundo factor puede ser el perenne deseo americano de raíces, una larga tradición y mitología: estas cosas son la fibra del libro de Tolkien, donde cada lugar y cada personaje está fijado en la punta de un enorme y creciente fluir del tiempo. Para el éxito subsiguiente del libro en Gran Bretaña, se pueden dar estas razones: a) Tolkien era un escritor inglés (su país finalmente, reconociéndolo); b) seguir la moda; c) el ideal pastoral que sostenía la juventud (sin la sensación de crisis que lo agudizara)."[20]

Claramente, cuando tantos amigos se reúnen en un club de Tolkien a leer las obras maestras, o cuando millones de personas en Occidente siguen viéndose arrastradas a este mundo extraño, no puede ser descar-

tado como trivial (como otro signo de cómo se desvía, se engaña y se mitifica a las masas). Innegablemente, estos elementos están, pero creo que es más importante analizar la forma de *comunidad* y *comunión* que la fantasía de Tolkien ofrece a sus lectores. A pesar del desequilibrio, la ambivalencia y los estereotipos de su maniqueo mundo artificial, bien disecado por Manlove,[21] *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos* aún logran despertar una sensación de participación, respeto, devoción y comunión entre los fanáticos de Tolkien, que no se puede encontrar en las relaciones cotidianas de la sociedad misma. Lo que falta en la realidad es descubierto por la fantasía, que no pacifica simplemente al lector sino que refuerza la *necesidad* de superar la división y la fragmentación de la vida cotidiana. En el caso particular de *El Hobbit*, Bilbo muestra un modo de llegar a sus compañeros, presenta una comunión religiosa secularizada que ofrece a los individuos alienados la esperanza de que la imaginación puede atravesar los administrados muros de su existencia e iluminar el camino hacia la utopía en el abrazo de la humanidad. Bloch lo vio claramente:

> "Entonces, la imaginación religiosa no puede ser descartada *in toto*, ni siquiera después de un exitoso desencanto de la imagen del mundo; sólo puede ser superada por un concepto filosófico específico que haga justicia a la última sustancia de la imaginación. Pues lo que estaba vivo y se levanta en medio de todo es este suspiro, esta conjura, esta prédica en el rojo amanecer; e incluso entre estos sinsentidos míticos que es tan fácil notar allí vivos, y surge la interminable cuestión que se ha estado encendiendo sólo en las religiones, la pregunta del sentido que no podemos averiguar, la del sentido de la vida. Es el verdadero realismo el que será conmovido por esta pregunta, tan alejada del sinsentido mítico como para ser responsable, más bien, por cada parte de sentido. Es necesaria, por lo tanto (dado el particularmente pleno empuje del deseo de esta esfera), una nueva *antropología de la religión*. Y demasiado (dada la particularmente plena esencia de la perfección en esta esfera) es una nueva *escatología* de la religión. Ambas sin la religión pero ambas con el problema corregido e interminable del crecimiento de enormes alas de la humanidad, alas muy cambiantes y por momentos incompatibles, incluyendo algunas que agregan obvios paraísos de tontos y siguen siendo tentadoras, probando el sentido poco común (acorde al humano) de horizonte social."[22]

Claramente, Bloch apuntaba a algo mucho más profundo en sus obras filosóficas de lo que Tolkien pudiera imaginar en su mundo de fantasía. Y es importante tener en mente las diferencias cruciales entre Bloch el marxista y Tolkien el católico. Bloch era esencialmente un *crítico de utopías* que aspiraba a entender por qué la humanidad había fracasado así en superar los obstáculos al enfrentar la concreción de la utopía en esta Tierra, aquí y ahora. Retrocedía al pasado sólo en tanto podía iluminar el futuro, y términos como "futuro", "humanidad" y "utopía" siempre estaban íntimamente relacionados con una perspectiva socialista. Es decir, el idealismo de Bloch era parte de una fe religiosa que tenía raíces en una antropología materialista, en las condiciones objetivas de existencia, y en las necesidades y potencialidades humanas. Para Bloch, el cuento maravilloso era una especie de baliza del socialismo. En cambio, Tolkien era un *creador de utopías* que presentaba soluciones y respuestas a los problemas que enfrentaba la humanidad. Retrocedía al pasado porque estimaba la tradición religiosa y las formas conservadoras de gobierno. Su perspectiva era definitivamente regresiva pero no totalmente reaccionaria, pues seguía simpatizando con la gente común a la que consideraba explotada por el capitalismo y la tecnología. Para Tolkien, el cuento maravilloso era una compensación artística y una sanación de las heridas que debían soportar los seres humanos.

Si bien Tolkien da respuestas al empeño de la humanidad en el mundo contemporáneo, son contradictorias y requieren de la crítica de Bloch para que podamos entender la función utópica de las obras fantásticas de Tolkien. El poderoso interés expresado por la gente del mundo occidental en los mundos de fantasía de Tolkien es indicador de la necesidad de una nueva escatología de la religión. Por cierto, este interés también se debe también a la mercantilización de Tolkien, y Tolkien a menudo es simplemente consumido como otro producto de fantasía del mercado. Sin embargo, la noción de "imaginación religiosa" de Bloch sugiere una razón más importante para el elevado consumo de Tolkien. La imaginación religiosa responde a una verdadera sed utópica de sus obras y, se consideren sus obras como arte bajo o elevado, fantasía seria o mero entretenimiento comercial, hay que reconocer que descubre una necesidad social de la imaginación religiosa y señala la brecha creciente entre una sociedad tecnológicamente restrictiva y sus individuos alienados que buscan la auténtica comunidad. Siendo Tolkien tan ortodoxo como puede serlo un católico, es un radical como

subcreador de la utopía. Su meta puede no ser la utopía concreta del punto de vista socialista de Bloch, pero sin embargo es una ilusión anticipatoria que alberga algunos impulsos y da esperanzas de que los seres humanos *aún* se las pueden arreglar por sí mismos.

6. Sobre el uso y el abuso de los cuentos folclóricos y maravillosos con los niños

La varilla mágica moralista de Bruno Bettelheim

Bruno Bettelheim se vio obligado a escribir su libro *The Uses of Enchantment*[1] a partir de la insatisfacción "con aquel tipo de literatura que pretendía desarrollar la mente y la personalidad del niño, porque no conseguía estimular ni alimentar aquellos recursos necesarios para vencer los difíciles problemas internos".[2] Por lo tanto, exploró el gran potencial de los cuentos folclóricos como modelos literarios para los niños pues "de ellos se puede aprender mucho más sobre los problemas internos de los seres humanos, y sobre las soluciones correctas a sus dificultades en cualquier sociedad, que a partir de otro tipo de historias al alcance de la comprensión del niño" (pág. 12). Éste es, en realidad, un gran comentario a favor de los poderes de los cuentos folclóricos. Sin embargo, a pesar de sus buenas intenciones y su preocupación moral por el bienestar de los niños, el libro de Bettelheim disemina falsas nociones sobre el intento original de la teoría psicoanalítica freudiana y sobre la calidad literaria de los cuentos folclóricos, y deja al lector en un estado de mistificación. No sólo es la manera en que Bettelheim *imponía* sentido al desarrollo infantil a través del uso terapéutico del cuento folclórico autoritario y no científico,[3] sino que su postura es sintomática de muchos educadores humanitarios que perpetúan las enfermedades que desean curar.

Esto no implica destruir en su totalidad el libro de Bettelheim. Como los cuentos folclóricos y maravillosos han tenido y siguen teniendo un *rol* significativo en el proceso de socialización, un estudio completo de la posición de Bettelheim es crucial para comprender si se pueden usar los cuentos en forma más efectiva para ayudar a los niños (y a los adultos) a hacer valer sus derechos. Un examen crítico de su teoría podría llevar, en última instancia, a una mirada nueva de las perspectivas psicoanalíticas contemporáneas sobre internalización y

nuevos descubrimientos sobre la producción y el uso de los cuentos folclóricos y maravillosos.

La tesis más importante de Bettelheim es simple: "la forma y la estructura de los cuentos de hadas sugiere al niño imágenes que le servirán para estructurar sus propios ensueños y canalizar mejor su vida" (pág. 14). En otros términos, el cuento folclórico libera el inconsciente del niño de manera que puede resolver los conflictos y las experiencias que de otra manera quedarían reprimidos y tal vez causarían desórdenes psíquicos. Según Bettelheim, los cuentos folclóricos presentan dilemas existenciales de manera clara para que el niño pueda captar fácilmente los significados fundamentales de los conflictos. La mayoría de los cuentos folclóricos son la descripción imaginativa del desarrollo sano del hombre y ayudan a los niños a entender los motivos que subyacen en su rebeldía contra los padres y el temor del crecimiento. Las conclusiones de la mayoría de los cuentos folclóricos describen el logro de la independencia psicológica, la madurez moral y la confianza sexual. Obviamente, como admite Bettelheim, hay otros enfoques de los cuentos folclóricos. Pero sostiene que es en primer término el enfoque psicológico el que descubre los significados ocultos de los cuentos y su enorme importancia para el desarrollo infantil.

Dada la inmensa cantidad de cuentos folclóricos, Bettelheim limita su análisis a los cuentos más conocidos. El libro se divide en dos partes. La primera, titulada "Un bolsillo lleno de magia", hace hincapié en una explicación teórica de sus conceptos, método y objetivo. La segunda parte, "En el País de las Hadas", consiste en catorce estudios de casos de cuentos tan diferentes como *Blancanieves*, *La bella durmiente*, *Hansel y Gretel*, *Jack y las habichuelas mágicas*, *Caperucita Roja*, *Cenicienta*, etc. En la primera parte, Bettelheim afirma que los adultos no deben explicarles los cuentos a los niños, pues eso destruye su "magia". Empero, deben contarles los cuentos porque eso indica una aprobación de los juegos imaginativos de los niños. Los niños se acercan a los cuentos folclóricos porque ilustran simbólicamente los problemas psicológicos que los niños deben solucionar *por sí mismos*. Al hacerlo, un niño supuestamente logra un sentido de su verdadero yo. Si siguiéramos la lógica del argumento de Battelheim, es casi como si el cuento folclórico pudiera ser considerado como un psicoanalista, por la forma en que opera con un niño. El cuento por sí mismo abre los reinos inexplorados de la experiencia a los niños que aprenden a ordenar sus mundos internos siguiendo las indicaciones fantásticas del cuento e identificándose con el héroe que queda a cargo del reino, a cargo del yo.

BIBLIOTECA

Es característica del abordaje freudiano ortodoxo de Bettelheim la manera en que hace excesivas afirmaciones sobre el poder terapéutico del cuento folclórico y luego diagnostica el poder de adecuar su forzada teoría sobre la neurosis y la familia. Por ejemplo, comenta en forma desenfadada que "los cuentos de hadas, a diferencia de cualquier otra forma de literatura, llevan al niño a descubrir su identidad y vocación" (pág. 36). Después afina el significado psicológico en forma reduccionista: "El contenido de la historia elegida no tiene nada que ver con la vida externa del paciente, pero sí con sus problemas internos, que parecen incomprensibles y, por lo tanto, insolubles" (pág. 38). Estos comentarios simples, comunes a lo largo de todo el libro, descansan sobre bases movedizas. Bettelheim no aporta documentos para demostrar que el cuento folclórico es mejor que cualquier otra literatura imaginativa o realista para ayudar a los niños a desarrollar su carácter. Es más, Bettelheim tiene una forma unidimensional de analizar la relación de la literatura con el psiquismo. Sugerir que la vida externa está aislada de la vida interior y que hay una literatura que primordialmente se dirige a los problemas internos de un lector elimina por completo la relación dialéctica entre la esencia y la apariencia. La existencia está separada de la imaginación, y se erige un reino estático que se asemeja a un laboratorio de una mente freudiana ortodoxa que está inclinada a realizar experimentos con lo que *debería* estar pasando en el reino interior del niño.

El imperativo categórico utilizado constantemente por Bettelheim evita que logre su objetivo de descubrir la significación de los cuentos folclóricos para el desarrollo del niño. Se dice que los cuentos folclóricos personifican e ilustran conflictos internos, y Bettelheim quiere demostrar a sus lectores adultos cómo el niño ve los cuentos folclóricos y la realidad de manera que puedan estar más esclarecidos en su abordaje de los niños. Esta posición está en verdadera contradicción con su argumento anterior de que a los niños hay que darles libertad para interpretar los cuentos y que los adultos no deben imponer sus interpretaciones. Es la autoridad, Bettelheim, quien *afirma saber* cómo los niños, en forma inconsciente, ven los cuentos y quien a los adultos impone su modo psicoanalítico de interpretar los cuentos. A su vez, deben usar su aporte si se preocupan por los niños. Esta argumentación

moral no tiene nada que ver con una explicación más científica de los cuentos y de cómo se los puede utilizar para ayudar a los niños en su desarrollo. Todo queda en el propio terreno de Bettelheim, de fórmulas freudianas reificadas que restringen las posibilidades de una interacción vital entre el adulto y el niño.

Esto se puede ver de inmediato cuando presenta su explicación teórica de cómo los cuentos maravillosos aclaran el significado de los conflictos en los niños y cómo aportan su solución. Como muchos censores culturales de moralidad, Bettelheim cree que sólo la literatura que es armónica y ordenada debe llegar a las delicadas almas de los niños, que deben ser protegidas de la dura realidad. Entonces, el cuento folclórico es perfecto. En contraste con los mitos, fábulas y leyendas, son supuestamente optimistas porque dan lugar a la esperanza y la solución de problemas. Además, implican un conflicto entre la realidad y el principio del placer, y demuestran cómo se puede conservar una pequeña dosis de placer mientras se respeten las demandas de la realidad (como en el ejemplo del cerdito mayor en *Los tres cerditos*). Utilizando indiscriminadamente los descubrimientos de Piaget, que ha demostrado (entre otras cosas) que el pensamiento del niño hasta los nueve a diez años es animista, Bettelheim explica cómo las imágenes mágicas y fantásticas del cuento folclórico permiten al niño llegar a un acuerdo subjetivamente con la realidad. Las aventuras del cuento folclórico permiten una satisfacción sustitutiva de deseos insatisfechos e impulsos inconscientes (págs. 77 y ss.), y permiten al niño sublimar esos deseos e impulsos en un momento en que el reconocimiento consciente de ellos haría añicos o sacudiría la estructura de carácter del niño, que aún no está segura. El cuento folclórico da libertad a la imaginación del niño en el hecho de que al principio aborda una situación problemática real que luego se transforma imaginariamente. La narrativa sobrepasa los límites espaciales y temporales y guía al niño al yo, pero también hacia la realidad. Bettelheim da argumentos contrarios a los cuentos realistas para el desarrollo infantil porque tropiezan con la imaginación del niño y actúan en forma represiva, como lo haría la interferencia racional de un adulto. En cambio, el cuento folclórico transforma la realidad de manera que el niño se las pueda arreglar con ella. Como los símbolos del ello, el yo y el superyó, que Freud creó como construcciones operativas, los símbolos del cuento folclórico representan entidades particulares del lugar sagrado interior del niño, y su representación en un cuento folclórico (para un niño) muestra cómo

se puede generar orden a partir del caos (págs. 105 y ss.). En particular, el cuento folclórico demuestra cómo cada elemento (el ello, el yo y el superyó) debe ser considerado e integrado para que la estructura de carácter se desarrolle sin inconvenientes.

Muchos cuentos folclóricos, como *Los dos hermanitos*, muestran cómo el componente animal (macho/ello) debe estar integrado al espiritual (hembra/yo, superyó) para dejar florecer las cualidades humanas: "La integración de los elementos dispares de nuestra personalidad sólo puede conseguirse después de eliminar los elementos asociales, destructivos e injustos, cosa que no se logra hasta llegar a la plena madurez, que viene representada en el cuento por el hecho de que la hermana da a luz un niño y manifiesta una serie de actitudes maternas" (pág. 117). En el fondo de todo el caos y el conflicto que los niños experimentan están los padres, lo que lleva a Bettelheim a afirmar: "Si muchos de los adolescentes actuales estuviesen familiarizados, desde su infancia, con los cuentos de hadas, se darían (inconscientemente) perfecta cuenta de que su conflicto no se produce con el mundo de los adultos, es decir, con la sociedad, sino, únicamente, con sus padres" (pág. 140). En otras palabras, los lazos ambivalentes con los padres son las raíces del mal y deben ser resueltos por el niño (en particular, los conflictos edípicos) para alcanzar una personalidad bien integrada. Simbólicamente, los cuentos folclóricos son las representaciones más claras y distintivas de las ansiedades de los niños y los impulsos inconscientes, y así pueden estimularlos a explorar sus imaginaciones buscando solucionar los conflictos con sus padres. Son como guías para alcanzar la verdadera identidad y un verdadero estado de independencia. Así, ahora sabemos lo que significa convertirse en quien está a cargo de un reino, y Bettelheim puede terminar su primera parte recomendando a los adultos asumir un *rol* activo al narrar los cuentos pero no interpretarlos para el niño. La participación (como el psiquiatra) acercará al niño y al padre restaurando mágicamente el orden en la mente infantil.

Esta teoría es falaz en dos niveles: el psicoanalítico y el literario. No sólo Bettelheim malinterpreta algunas de las nociones clave de Freud respecto del psicoanálisis, sino que también distorsiona los significados de la literatura para ajustarlos a su peculiar teoría del desarrollo infantil. Los objetivos pretendidamente "humanitarios" de su estudio son socavados por sus rígidas abstracciones freudianas que refuerzan for-

mas de comportamiento social irracionales y arbitrarias cuyas normas y valores los niños se supone que deben aceptar. Los patrones de los cuentos folclóricos supuestamente fomentan un comportamiento normativo ideal que los niños deben internalizar; sin embargo, algunos de estos patrones literarios, como las formas del comportamiento social, son construcciones represivas que violan la imaginación del niño y del adulto. Permítaseme aclarar ambas acusaciones contra Bettelheim, su traición a la esencia radical del freudismo y su corrupción del significado literario del cuento folclórico.

La función crítica de la teoría psicoanalítica de Freud era demostrar las muchas formas en que la sociedad hace imposible que el individuo consiga su autonomía. Su objetivo era exponer las fuerzas internas que obstaculizan el pleno desarrollo del individuo y causan perturbaciones psíquicas a raíz de las presiones y condiciones externas. Su tarea en teoría era destruir las ilusiones que crea la sociedad respecto de la posibilidad de conseguir autonomía y una vida feliz de manera que el individuo pueda elaborar un sentido a partir de la relación antagónica entre el yo y la sociedad. Como ha demostrado Russell Jacoby en su importante estudio *Amnesia: A Critique of Contemporary Psychology from Adler to Lang*, la confianza radical básica de la teoría freudiana ha quedado olvidada y ofuscada. En particular, los freudianos ortodoxos han dificultado el desarrollo de la teoría freudiana decodificando los principios como leyes absolutas. Aquí es importante hacer una distinción entre los freudianos ortodoxos, como hace Jacoby:

> "Una vez que se evita la falsa oposición entre la ortodoxia y el revisionismo, así como entre el dogma obsoleto y la comprensión contemporánea, es necesario reformular la noción de ortodoxia. Hasta el punto en que Marx y Freud eran críticos de la civilización burguesa, la ortodoxia se vinculaba lealmente a estas críticas; en forma más exacta, lealtad *dialéctica*. No se necesita repetición sino articulación y desarrollo de conceptos; y, dentro del marxismo (y hasta cierto punto dentro del psicoanálisis), precisamente contra una ortodoxia oficial sólo demasiado feliz para congelar conceptos en fórmulas... Freud y sus discípulos son bastante claros respecto de lo que el psicoanálisis debe preservar, no a través de la repetición impensada sino de la reelaboración: los conceptos de represión, sexualidad, inconsciente, complejo de Edipo, sexualidad infantil."(4)

Desafortunadamente, Jacoby no elabora su crítica de la ortodoxia oficial. Pasa mucho tiempo defendiendo a los freudianos ortodoxos dialécticos. Sin embargo, como resultado de su trabajo, queda absolutamente claro que Bettelheim no tiene una relación dialéctica con el freudismo, sino que ha contribuido a la banalización de la teoría freudiana aplicando blandamente sus principios sin repensarlos y retrabajarlos a la luz de los cambios sociales y científicos. Es más, también ha rescatado uno de los peores rasgos de los neo y postfreudianos: su carácter moralizante. Además de la repetición mecánica por parte de Bettelheim del pensamiento de Freud, sus postulados suenan como "sermones dominicales". "Se promueve que lo positivo elimine lo negativo. Uno desea estar animado porque es un mundo sin alegría. Como la reflexión sobre esto último es tabú", Bettelheim "busca hacer aceptable lo insoportable: la mentira de que el individuo aislado y abandonado puede 'transformarse', 'amar', 'ser'. De ahí la naturaleza prescriptiva" de su obra. Bettelheim compone su ortodoxia oficial con homilías morales acerca de la autoayuda terapéutica. Afirma constantemente que el cuento folclórico contiene las respuestas para una vida buena y feliz, dejando implícito que hay un reino social donde se puede alcanzar la autonomía individual. Sin embargo, en *El malestar en la cultura*, Freud aclaró cuán represiva es la sociedad y cuán limitadas son las posibilidades de lograr libertad y felicidad.

> "La libertad del individuo no es un beneficio de la cultura. Era el más grande antes de toda cultura, si bien en realidad tenía poco valor en ese momento, porque el individuo estaba apenas en posición de defenderla. La libertad ha sufrido restricciones a través de la evolución de la civilización, y la justicia exige que estas restricciones se apliquen a todos por igual... Es imposible ignorar hasta qué punto la civilización se construye sobre la renuncia a satisfacciones instintivas, el grado hasta el cual la existencia de la civilización presupone la no satisfacción (inhibición, represión, ¿o algo más?) de poderosas tendencias instintivas. Esta 'privación cultural' domina todo el campo de las relaciones sociales entre los seres humanos; ya sabemos que es la causa del antagonismo contra lo que la sociedad debe combatir."(6)

Lo que es importante del trabajo de Freud es que situó la causa de la psicosis y la enfermedad mental en el desarrollo histórico y materia-

lista de las condiciones sociales. Tal vez haya interpretado erróneamente algunas teorías que se basaban en datos incompletos y parciales, pero la base de su investigación de la relación del psiquismo humano con la civilización era dialéctica y sentó las bases para una ciencia social que podría modificarse a medida que cambiaran las condiciones sociales. Bettelheim no sólo no pudo desarrollar los descubrimientos de gran alcance de Freud para aplicar a los grandes cambios de la sociedad y el psiquismo humano, sino que verdaderamente elimina la dialéctica del método de Freud. Sostiene que la familia es primordialmente responsable de los conflictos que el niño experimenta, no situándola entonces como *uno de los agentes de mediación* a través de los cuales la civilización lleva a cabo la represión. Aun peor: utiliza la terminología de Freud como un puritano, alentando a los padres a confiar en el todopoderoso cuento folclórico, que guiará a los niños, atravesando el valle del miedo, al reino de la gracia. Desaparece la relación antagónica entre la sociedad y el individuo. Si algo queda, está mal situado entre el niño y la familia, lo que desplaza la verdadera causa de la represión y así diluye la dialéctica. Bettelheim nos haría creer que el niño puede resolver voluntariamente los problemas internalizados, con ayuda del cuento folclórico, y transformarse en un individuo adaptado y autónomo. Una vez que los conflictos familiares son comprendidos y resueltos, la felicidad está a la vuelta de la esquina. Al asumir una posición como ésta, Bettelheim se convierte sin inadvertirlo en un defensor de una sociedad "civilizada", conocida por su abuso de los niños y su tendencia a la deshumanización. Estas tendencias negativas de nuestra sociedad contemporánea han sido registradas no sólo por sus críticos sino también por sus nuevos medios de comunicación, que documentan la violación de los derechos humanos y la violencia contra la subjetividad en cada minuto de cada día.

Esencialmente, el interés de Bettelheim por los niños refleja una noción freudiana conservadora de internalización y no toma en cuenta terribles consecuencias que la adaptación racional al principio de realidad implica para los niños. Al revés que Freud, para Bettelheim y otros neofreudianos:

> "Es necesaria una teoría de la internalización que explique cómo se constituye el yo a través de una interacción social tal que los seres humanos lleguen a cumplir con estas leyes, en lugar de intentar cambiar-

> las. Una teoría así debe reconocer que la internalización es una defensa contra una realidad insoportable, no un modo natural de constitución de la conciencia, requerido por la oposición a lo pulsional. La idea de pulsiones tiene una función en el sentido de que 'la libido es la realidad actual', si entendemos la libido como esencialmente buscadora de objeto. Negar esta lucha no sólo lleva a la enfermedad sino también a cumplir con la autoridad, a la aceptación del desamparo. El modo en que la lucha por el reconocimiento es negado debe ser comprendido en el contexto de interacción social más que concebido como una forma eterna del yo."(7)

En lugar de reconocer el poder de la sociedad para negar autonomía, Bettelheim alienta una internalización que favorece la división mente-cuerpo. A la fantasía del niño se le debe dar rienda suelta sólo si luego sucumbe a la razón instrumental. Sin duda, su libro tiene una orientación machista y no logra hacer una buena distinción entre el sexo, la edad o la clase social de los niños. Ni siquiera se molesta en considerar que las teorías derivadas de Freud se han vuelto más históricas y científicas para dar cuenta de las diferencias de sexo, edad y clase. Ya no es válido postular teorías de la imaginación, envidia del pene, y conflictos edípicos, sin volver a trabajarlas y tal vez hasta destituirlas a la luz de las condiciones sociales cambiantes y el comportamiento normativo.(8) Tal vez la mayor debilidad del libro de Bettelheim sea su rechazo de los estudios socio-lingüísticos y su uso descuidado de terminología que refleja lo deficiente de su teoría de la comunicación. En uno de los estudios más importantes sobre este problema, *Class, Codes and Control*, Basil Bernstein ha señalado:

> "Cuando el niño aprende a hablar o, en los términos aquí utilizados, aprende códigos específicos que regulan sus actos verbales, incorpora los requerimientos de su estructura social. La experiencia del niño se transforma por el aprendizaje que se genera por sus actos de lenguaje, aparentemente voluntarios. Desde este punto de vista, cada vez que el niño habla o escucha, la estructura social de la cual es parte se refuerza en él y su identidad social es restringida. La estructura social se transforma en la realidad psicológica del niño en desarrollo al constituirse sus actos de lenguaje. Subyacen en el patrón general de su lenguaje, se afirma, grupos críticos de opciones, preferencias o algunas al-

ternativas más que otras, que se desarrollan y se establecen con el correr del tiempo y que finalmente llegan a jugar un *rol* importante en la regulación de las orientaciones intelectuales, sociales y afectivas."(9)

Bernstein analiza las ramificaciones del lenguaje para el desarrollo psicosocial de los niños, y hace distinciones cuidadosas y empíricamente fundamentadas entre códigos elaborados y restringidos,(10) usados en general por los niños de clase media y de clase trabajadora, respectivamente. Como "el modo de una estructura de lenguaje refleja una forma particular de estructuración de sentimientos, y por lo tanto medios de interacción y respuesta al ambiente",(11) Bernstein investiga por qué los niños de la clase trabajadora responden en forma diferente y a menudo negativa al proceso de socialización que se ha desarrollado para satisfacer las necesidades de la clase media. Por contraste, los niños de clase media se adaptan con mayor rapidez y aprenden a utilizar todo tipo de códigos para lograr sus objetivos. El código restringido empleado por los niños de la clase trabajadora no es necesariamente más pobre desde el punto de vista cualitativo que el código elaborado del niño de clase media, pero es *diferente* y refleja los márgenes más limitados y autoritarios dentro de los cuales se socializa un niño de la clase trabajadora. Así, en una situación de aprendizaje formal que en general se predica en el código elaborado de la clase media, el "yo" del niño de la clase trabajadora se ve amenazado. "El intento de sustituir un uso diferente del lenguaje y de cambiar el orden de la comunicación crea problemas críticos para el niño de la clase trabajadora, pues es un intento de cambiar su sistema básico de percepción, fundamentalmente los medios por los cuales ha sido socializado."(12)

En el análisis de Bettelheim sobre los cuentos folclóricos y su uso con niños, no se presta atención a las diferencias entre los niños y sus relaciones particulares con el lenguaje que influencian su receptividad, los códigos lingüísticos a estéticos, y patrones de literatura. De hecho, las diferencias son virtualmente niveladas como si el proceso de educación fuera una experiencia democrática, y como si no hubiera códigos, ni en el lenguaje público o privado, ni en los cuentos folclóricos mismos. Esto nos lleva al mal uso que hace Bettelheim del cuento folclórico como forma de arte.

Si bien conoce los orígenes históricos del cuento folclórico, Bettelheim no logra tener en cuenta que los símbolos y los patrones de los

cuentos reflejan formas específicas de comportamiento social y actividad que a menudo pueden ser rastreados hasta la Era Glacial y el Megalítico. Como ha documentado August Nitschke en su libro *Soziale Ordnungen im Spiegel der Märchen*,(13) los rótulos psicológicos contemporáneos asignados a los símbolos y patrones de los cuentos se contradicen con los descubrimientos históricos y arqueológicos actuales. Según los datos, los procesos de comportamiento normativo y laboral de los pueblos primitivos como se los describe en los cuentos que ellos mismos cultivaban no se pueden explicar con la moderna teoría psicoanalítica. Hablando en forma adecuada, cualquier enfoque psicológico de los cuentos folclóricos primero debería investigar el proceso de socialización de las sociedades primitivas en una era histórica dada, para brindar una interpretación adecuada. Dejando de lado la cuestionable metodología de los freudianos ortodoxos, que ve la envidia del pene y el complejo de castración por todas partes en los cuentos folclóricos, y reconociéndole cierta validez al uso terapéutico de los cuentos folclóricos en la educación de los niños, uno aún cuestiona la manera en que Bettelheim impone el significado de los cuentos, así como su aplicación indiscriminada de sus significados a niños de toda edad, sexo y contexto social. Como demuestra Nitschke, la finalidad creativa y los temas fundamentales de los cuentos folclóricos no implicaban armonía, sino la ilustración de estructuras sociales cambiantes y formas de comportamiento alternativas, de manera que la gente pudiera entender mejor los nuevos desarrollos y las conexiones entre los seres humanos y las cosas. Es central en la mayoría de los cuentos el concepto de poder. ¿Dónde reside? ¿Quién lo maneja? ¿Por qué? ¿Cómo se lo puede manejar mejor? Muchos de los cuentos muestran una ideología feudal o primitiva de que "el poder crea derechos". Dependiendo de la época histórica, los cuentos ilustran las posibilidades de participación social o las razones del conflicto social. El significado inmanente de los cuentos tiene poco que ver con ofrecer dirección a la vida del niño contemporáneo. Desde una perspectiva contemporánea, los cuentos están llenos de incidentes de abuso inexplicable, maltrato de mujeres, imágenes negativas de grupos minoritarios, sacrificios cuestionables y la exaltación de poder.(14) Aquí sólo estoy mencionando algunos de los aspectos más negativos de los cuentos, que también tienen características positivas que analizaremos después. El punto que me gustaría aclarar ahora es que los componentes y significados psicológicos se pueden entender cuando primero se los relaciona con los desarrollos contradictorios del período histórico en el cual se originaron.

El uso de los cuentos con los niños hoy en día, como medio de educación terapéutica, exige, primero, una comprensión histórica y, segundo, una delineación cuidadosa de los significados ideológicos progresivos y regresivos y psicológicos de los cuentos. Aquí nos enfrentamos a todo el tema de la recepción. ¿Cómo recibe y percibe un niño un cuento dado? Es necesario preguntarse si un niño verdaderamente sabe qué es un rey. ¿Qué significa un rey para un niño de cinco años, para uno de ocho, para una nena o un nene, para niñas y niños de distintas razas y contextos sociales? Un príncipe con poderes mágicos que a veces implican matar para ser rey de un reino particular no necesariamente implica, como Bettelheim nos hacía creer, que el niño (¿qué niño?) lo entendería psicológicamente como un cuento sobre el autocontrol. ¿No podría reforzar los impulsos agresivos de un niño de clase media volviéndolo más egoísta, competitivo y orientado a los logros? ¿No podría un niño de clase baja entender el código como refuerzo del poder arbitrario de las figuras autoritarias y aceptar el rígido mundo de jerarquías? Lo que es evidentemente necesario para trabajar el impacto de los cuentos sobre los niños es un método que tenga en cuenta la estética de la recepción. Tal método debería investigar las posibilidades de comprensión de los niños a la luz de la relación dialéctica de un público específico con el cuento en un momento dado de la historia.

La debilidad definitiva de la metodología de Bettelheim se puede ver en la segunda parte de su libro, que contiene sus estudios de casos de cuentos folclóricos populares. Veamos su tratamiento exhaustivo de *Cenicienta* como ejemplo de este abordaje. Bettelheim primero analiza las diversas versiones y ciclos de la historia de Cenicienta, en particular las de Basile y Perrault, y diagnostica sus temas fundamentales como la rivalidad fraterna y el complejo de Edipo. Después, utiliza el argumento básico de los hermanos Grimm como modelo paradigmático para comprender todos los cuentos de *Cenicienta*. En realidad, no importa qué cuento toque la varita freudiana ortodoxa de Bettelheim, siempre se transforma en una parábola simbólica de autorrealización y sexualidad sana. Aquí, como es usual, a Bettelheim le interesan los significados ocultos que hacen maravillas con los niños. *Cenicienta* les enseña sobre la rivalidad fraterna y los esfuerzos de una niña por probar su valor. Es importante que a Cenicienta se le encargue el trabajo "sucio", pues refleja su propia baja autoestima, además de la culpa que siente por desear a su padre. Sus deseos edípicos frustrados deben ser superados para que ella demuestre su verdadero valor y logre una se-

xualidad plena. Las penurias que Cenicienta debe soportar son pruebas que implican el desarrollo de la personalidad.

Usando el modelo del ciclo vital humano de Erik Erikson, Bettelheim habla de las "crisis psicosociales específicas" que un individuo debe atravesar para convertirse en el "ser humano total". En el caso de Cenicienta, pasa por cinco fases del ciclo vital humano al desarrollar una confianza básica (la relación con su madre originalmente buena), la autonomía (aceptación de su *rol* en la familia), iniciativa (el crecimiento de la varilla), la diligencia (sus duras tareas) e identidad (su insistencia en que el príncipe vea tanto su lado sucio como el hermoso). Bettelheim es particularmente agudo en este punto.

> "En la ceremonia de la zapatilla, que representa el compromiso de Cenicienta y el príncipe, este último elige a la muchacha porque simboliza la mujer no castrada que lo libera de su propia angustia respecto a la castración, que, de otro modo, hubiera sido un obstáculo para la relación conyugal feliz. A su vez, Cenicienta le corresponde porque el príncipe ha sabido apreciarla en su aspecto sexual 'sucio', ha aceptado cariñosamente su vagina, bajo la forma de una zapatilla y aprueba el deseo que siente la muchacha de poseer un pene, hecho simbolizado por el diminuto pie que encaja en la zapatilla-vagina. (...) Pero, con esta acción, la muchacha insinúa que también ella desempeñará un papel activo en la relación sexual, demostrando así que es una mujer íntegra" (pág. 379).

Es bastante evidente que la virginal Cenicienta es la más adecuada para el Príncipe Encantado, pues sus hermanastras, en su acto de automutilación, revelan a través de la sangre (sangrado menstrual) que son demasiado agresivas sexualmente y producen ansiedad en el príncipe. En suma, *Cenicienta* como cuento "guía al pequeño desde sus peores sufrimientos –desilusión edípica, angustia de castración, mala opinión de sí mismo debido a la creencia de la mala opinión que otros tienen de él– hacia el desarrollo de su autonomía y capacidad de trabajo, ayudándolo a alcanzar una identidad positiva por sí solo" (pág. 386). Después de leer los comentarios finales de Bettelheim, uno se pregunta por qué libros como *Cómo ganar amigos e influenciar a la gente* y *Cómo triunfar en los negocios*, de Dale Carnegie, son necesarios, cuando tenemos los cuentos folclóricos.

En contraste con el compendio moral sobre cuentos folclóricos de Bettelheim, Nitschke demostró que *Cenicienta* se originó a finales de la Era Glacial. Las normas de comportamiento y actividad ilustradas en *Cenicienta* revelan que el cuento gira en torno de una mujer que recibe ayuda y regalos de su madre muerta, que sigue viviendo bajo la forma de un árbol, y de los animales. Nitschke explica con más detalle que la sociedad que producía cuentos parecidos a *Cenicienta* era una sociedad de caza y pastoreo en la cual a las mujeres se les daba un lugar de honor. No se temía a la muerte, y las mujeres eran sacrificadas, de manera que pudieran volver a la vida bajo la forma de una planta o animal para colaborar en el desarrollo de sus hijos. La vida era vista en secuencias y se la consideraba eterna. Así, un ser humano participaba en su propio tiempo y, a través de la transformación después de la muerte, había una renovación del tiempo. Lo más importante es la función de la mujer. Estaba en el centro de esta sociedad y la conservaba como elemento nutritivo. *Cenicienta* no refleja la sociedad que atraviesa grandes cambios de producción sino un mantenimiento de la sociedad de caza y pastoreo. Sin embargo, cuando se lo compara con cuentos de la Edad Glacial temprana, muestra cómo los seres humanos han asumido el papel central de los animales, y la importancia creciente que se le da a la mujer. El amor y el mutuo respeto se consiguen a través de la intercesión de la madre.

La explicación de Nitschke de los orígenes históricos de *Cenicienta*, evidentemente, no puede ser comprendida por los niños. Pero establece el marco para un abordaje psicoanalítico que primero debe considerar a la gente y su comportamiento social si quiere establecer la esencia psicológica de un cuento. Lo mismo es válido para la narración actual del cuento, pero de manera ligeramente distinta. Y aquí las implicancias del cuento son notablemente diversas de lo que eran en la Era Glacial. En lugar de tener un cuento que rinde homenaje a las mujeres, tenemos un cuento que es un insulto para ellas. Aquí queremos concentrarnos en un aspecto de *Cenicienta* para cuestionar la relevancia que Bettelheim le confiere. En la sociedad americana de hoy en día, donde las mujeres han estado a la vanguardia del movimiento por la igualdad de derechos, donde la sexualidad femenina ha sufrido grandes cambios, donde el agente más importante de socialización de varones y nenas ha pasado de la familia a los medios de comunicación, la escuela y el Estado burocrático,[15] un cuento como *Cenicienta* no puede (ni explícita ni implícitamente) llevar a los niños a ordenar sus mundos internos y a tener una vida sexual más plena y feliz. Aunque es difícil especular respecto de cómo podría reaccionar un niño ante *Cenicienta*, seguro que el lector y el intérprete adulto se debe formular las siguientes preguntas: ¿Por qué es la madrastra y no el padre quien se presenta como malvada? ¿Por qué Cenicienta es esencialmente pasiva? (Cómo Bettelheim distorsiona el sentido para considerar activa a Cenicienta es otro de sus trucos mágicos freudianos.) ¿Por qué las chicas se tienen que pelear por un hombre? ¿Cómo reaccionan los niños ante una Cenicienta que es trabajadora, cumplidora, virginal y pasiva? ¿Todos los hombres son guapos? ¿Es el matrimonio el objetivo de la vida? ¿Es importante casarse con un hombre rico? Esta breve lista de preguntas sugiere que el patrón ideológico y psicológico y el mensaje de *Cenicienta* no hacen más que reforzar los valores machistas y una ética puritana que sirve a una sociedad que fomenta la competencia y la lucha por la supervivencia. Es una acusación grave a *Cenicienta* como cuento. Por cierto, no quiero responsabilizarlo del mantenimiento de todo el sistema capitalista. Sin embargo, la crítica a *Cenicienta* intenta mostrar lo sospechosas que son la teoría y la metodología de Bettelheim. Hay algo en última instancia patético e insidioso en el abordaje de Bettelheim de los cuentos folclóricos. Es patético porque aparentemente quiere hacer una contribución a la lucha contra la deshumanización de la vida. Es insidioso porque su teoría banal encubre los procesos y las mediaciones sociales que más contribuyen con la deshumanización. Fundamentalmente, sus instrucciones sobre el uso de los cuentos folclóricos sólo puede llevar a su abuso. Nuestra función es explorar las posibilidades de que se lo utilice bien con los niños.

No hay duda de que los cuentos folclóricos son atractivos, no sólo para los niños sino también para los adultos. Su concepción imaginaria de otros mundos en que los deseos, necesidades y anhelos reprimidos se puedan satisfacer ha motivado que la gente común cultive y transmita los cuentos en la tradición oral. Como Johannes Merkel y Dieter Richter han demostrado en su importante estudio *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*,[16] los cuentos folclóricos solían ser censurados y proscritos durante la primera fase del ascenso de la burguesía al poder, porque sus componentes fantásticos que alentaban al juego imaginario y la libre exploración eran contrarios a la racionalización capitalista y al *ethos* protestante. Una vez que el poder burgués se estableció con firmeza, los cuentos dejaron de ser considerados inmorales y peligrosos, pero su publicación y distribución entre los niños en realidad se alentó a finales del siglo XIX. Los cuentos tenían una función compensatoria

para los niños y los adultos, que no sentían sino la frustración de su imaginación en la sociedad. Dentro del marco de un sistema socio-económico capitalista, los cuentos se transformaron en una válvula de seguridad para adultos y niños, y actuaron pacificando el descontento. Al igual que otras formas de literatura fantástica (y es notable que la ciencia ficción también surgiera a fines del siglo XIX), los cuentos ya no sirvieron a su propósito original de clarificar los fenómenos naturales y sociales, sino que se transformaron en modos de refugio y escape en cuanto compensaban por lo que la gente no podía lograr en la sociedad. Esto no quiere decir que el contenido radical de los símbolos imaginarios de los cuentos folclóricos y demás formas de literatura fantástica haya sido completamente destilados. Como ha sugerido Herbert Marcuse, "el verdadero valor de la imaginación no sólo se relaciona con el pasado sino también con el futuro: las formas de libertad y felicidad que invoca claman por liberar la *realidad* histórica. En su rechazo a aceptar las limitaciones impuestas a la libertad y la felicidad por el principio de realidad, en el rechazo a olvidar lo que *puede ser*, radica la función crítica de la fantasía".(17) Sin embargo, la cuestión sigue siendo la de cómo hacer operativas *en la sociedad* a las formas artísticas concebidas por la imaginación. En otras palabras, ¿cómo pueden la imaginación y la literatura imaginativa trascender la compensación?

En esencia, el libro de Bettelheim analiza el uso del cuento folclórico para compensar por la represión social. Pero los cuentos folclóricos y demás literatura fantástica se pueden utilizar para sugerir formas de *conseguir* más placer y libertad en la sociedad. Tomemos como ejemplo el cuento maravilloso literario de Oscar Wilde *The Selfish Giant* (El gigante egoísta). El argumento es simple. Hay un gigante que echa a los niños de su jardín, levanta una pared y coloca un cartel que dice: "¡Se perseguirá a los que pasen!" Por hacer esto, la primavera y el verano se niegan a llegar a su jardín, y sufre frío y soledad. Un día ve por la ventana que los niños se han arrastrado por un agujero en la pared y se han trepado a un árbol. Esa parte del jardín ocupada por los niños, de repente, se vuelve primaveral, y el gigante se da cuenta de lo egoísta que ha sido. Después, abre su jardín a todos los niños y aprende a compartir su felicidad. Por esto, se gana el cielo después de su muerte.

No quiero explorar los diferentes significados de este cuento en profundidad, pues esto implicaría una consideración de la conducta de

Wilde, su perspectiva socialista y su filosofía personal a la luz de la represión de la sociedad victoriana. Mi principal preocupación es acceder al significado general que, tanto a un nivel literario como psicológico, podría tener un impacto sobre los niños de hoy en día. El lenguaje y los símbolos del cuento son tales que tal vez sea comprensible para todos los niños de cualquier sexo, edad y contexto. El tema fundamental implica la colectividad *versus* el individualismo y la lucha por la propiedad privada. Los niños se agrupan y representan el principio de interacción social, el compartir y la alegría, mientras que el gigante obviamente representa el poder arbitrario y la ambición. Es interesante que el cuento ilustra la alienación del perseguidor y la forma en que la dicha sólo puede surgir en forma colectiva. Naturalmente, es posible hablar del cuento en términos psicoanalíticos; el temor a la sexualidad y a los padres, el aprendizaje del ello de que hay un placer más profundo por lograr desviando el impulso y participando en la realidad según las estructuras del superyó. Sin embargo, el mensaje apunta a lo mismo en un nivel ideológico y psicológico: la necesidad de acción colectiva y de participación autónoma para lograr placer, amor y reconocimiento. Lo que es aun más importante es que tratamos con un cuento maravilloso literario que ilustra a través de la imaginación una forma de conducta alternativa que *se puede lograr* en la sociedad. El cuento de Wilde es una crítica válida a una sociedad basada en la propiedad privada, una sociedad que evita a los niños, y da esperanzas de que, si los niños se unen y usan su iniciativa (*Hansel y Gretel* también dice esto), pueden convencer a sus opresores de cambiar. Los niños encuentran un modo de entrar al jardín del gigante y mostrarle la luz, por así decir, y el proceso de superar su avaricia no es descrito como humillación sino como un movimiento hacia la acción colectiva. El centro está en la acción intersubjetiva que puede nutrir el desarrollo del individuo.

Hay numerosos cuentos folclóricos (*Los músicos del pueblo de Bremen*, *Cómo seis viajaron por el mundo*) y cuentos maravillosos literarios que sugieren medios por los cuales los niños pueden implementar su imaginación para promover la acción colectiva. No estoy sugiriendo que es sólo la literatura fantástica de este tipo la que debería utilizarse con los niños. A diferencia de Bettelheim, yo argumentaría que es culturalmente represivo dictar qué formas de literatura y qué tipo de cuentos son más adecuados para ayudar al desarrollo del niño. Los cuentos folclóricos, después de todo, nunca fueron concebidos como cuentos para niños, y nunca hubo una literatura o cultura especial para

niños sino hasta la Edad Media tardía. Incluso ahora esta distinción es de alguna manera arbitraria, pues los niños están expuestos a todas las formas de arte a través de los medios de comunicación, agencias comerciales e instituciones de socialización. El argumento de Bettelheim en favor del cuento folclórico es aparentemente un argumento en favor de la literatura fantástica contra la literatura realista como el mejor modo de resolver los conflictos internos del niño. Pero, una vez que nos damos cuenta de que la literatura en y por sí misma no funciona automáticamente para resolver los problemas psicológicos, de que la literatura realista no es en sí misma represiva, y de que la evaluación de la literatura no puede ser analizada sin considerar su producción y recepción, nos acercamos a un enfoque más sobrio del uso de los cuentos folclóricos y maravillosos con los niños.

Tal vez podríamos hablar sobre ciertas experiencias interesantes llevadas a cabo en Alemania Occidental:[18] la reescritura de cuentos folclóricos desde una perspectiva socialista, la concepción de cuentos maravillosos contemporáneos escritos por adultos y niños que exponen las contradicciones sociales y la opresión, el relato activo de cuentos folclóricos y maravillosos que permiten una relación dialéctica crítica entre los adultos y los niños a medida que el cuento es narrado e interpretado.[19] Un uso tan radical de los cuentos folclóricos y maravillosos significativo en el hecho de que demuestra las formas en que se puede utilizar la imaginación para operar en la sociedad de manera que los niños y los adultos tengan una mayor percepción de las fuerzas que actúan sobre ellos y comiencen a relacionarse con otros de maneras no represivas en su trabajo cultural.[20]

El uso específico de los cuentos folclóricos y maravillosos en última instancia depende de la producción y la recepción de la literatura, que está muy atada a las necesidades del mercado de mercancías. Obviamente, en la sociedad americana es casi imposible controlar la industria de Walt Disney y otros conglomerados que fundamentalmente apuntan a sacar ventaja de la fantasía de los niños y los adultos. Los educadores sinceramente interesados en usar la literatura fantástica o realista para ayudar a los niños a desarrollar sus capacidades críticas e imaginarias deben buscar primero alterar la organización social de la cultura y el trabajo, que evita hoy la autorrealización y causa la desintegración del individuo. Uno no puede hablar del psiquismo herido del niño sin hablar de una *praxis* social que se oriente a terminar la injusta especulación con

vidas que nuestro sistema socio-económico aprueba. El trabajo cultural con niños debe partir desde una perspectiva crítica de la producción y las condiciones de mercado de la literatura, y esto implica usar la literatura fantástica y realista para concientizar a los niños de sus potencialidades y para que registren las contradicciones sociales que frustrarán su pleno desarrollo. Cualquier otro enfoque lleva a ilusiones y engaños. Así, un compromiso humanitario concreto en beneficio de los niños implica utilizar la literatura existente de todo tipo y, a la vez, crear formas nuevas, más emancipatorias, para que las falacias y los méritos de la literatura se vuelvan tan evidentes como las falacias y los méritos de la sociedad. No hay necesidad de recurrir a métodos de censura ni encantamiento, como hace Bettelheim. Pero es necesario desarrollar medios efectivos de comprensión para que los deseos, las necesidades y los anhelos reprimidos de niños y adultos se puedan satisfacer de un modo beneficioso para ambos, en la lucha contra lo que Freud llamaba la "privación cultural".

Los cuentos folclóricos y maravillosos quedan como una fuerza esencial en nuestra herencia cultural, pero no son modelos literarios estáticos para ser internalizados por el consumo terapéutico. Su valor depende de cuán activamente los produzcamos y recibamos en forma de interacción social que lleve a la creación de mayor autonomía individual. Sólo al captar y modificar las formas de interacción social y trabajo se podrán usar plenamente las proyecciones fantásticas y utópicas de los cuentos folclóricos y maravillosos. *Rumpelstiltskin* demostró hace mucho tiempo cómo debemos buscar el poder de nombrar las fuerzas que actúan sobre nosotros si queremos ser libres y autónomos. Pero el cuento folclórico *Rumpelstiltskin* no respondía ni responde a todas las preguntas por nosotros. Da indicaciones que debemos confrontar continuamente e intentar resolver nuevamente. Los escritores de cuentos maravillosos se han dado cuenta de esto, y en varios momentos han imaginado alternativas al cuento folclórico *Rumpelstiltskin* que apunten en la dirección de un nuevo humanismo. Aunque puede parecer forzado plantear este argumento, la humanidad de nuestra cultura no depende en realidad de lo que entendemos concretamente de las siguientes versiones de cuentos folclóricos y maravillosos de *Rumpelstiltskin*. La pregunta aún tiene que ver con romper el hechizo mágico.

Había una vez un molinero que era pobre, pero tenía una hermosa hija. Ahora, sucedió que llegó a hablar con el rey y, para hacerse el importante, le dijo:

—Tengo una hija que puede transformar la paja en oro.

El rey le respondió:

—¡Es un arte que me gusta! Si tu hija tiene el talento que dices, tráela a mi castillo mañana, y la pondré a prueba.

Cuando la niña le fue traída, la llevó a un cuarto que estaba lleno de paja. Le dio un torno de hilar a mano y un carrete y le dijo:

—Ahora, ponte a trabajar y, si no transformas esta paja en oro para la mañana, deberás morir.

Después, cerró la puerta, y ella se quedó adentro.

La pobre hija del molinero estaba sentada y a punto de perder el juicio: no sabía nada de transformar paja en oro, y su temor era cada vez más grande. Comenzó a llorar, y de repente la puerta se abrió y entró un hombrecito que dijo:

—Buenas noches, señorita, ¿por qué llora tanto?

—¡Ay de mí! —respondió la niña—. Se supone que debo transformar esta paja en oro, y no sé cómo hacerlo.

El hombrecito le preguntó:

—¿Qué me darás si lo hago por ti?

—Mi gargantilla —dijo la niña.

El hombrecito tomó la gargantilla y se sentó en el torno, y "whiz, whiz, whiz", tres vueltas, el carrete estaba lleno. Y así siguió hasta la mañana. Toda la paja estaba transformada y todos los carretes estaban llenos de oro. El rey se levantó al amanecer y, cuando vio el oro, se sorprendió y se alegró, pero en su corazón crecía la codicia. Encerró a la hija del molinero en otro cuarto que era aun más grande que el primero y le ordenó que transformara toda esa paja en oro si estimaba su vida. La niña no sabía qué hacer y se lanzó a llorar. Una vez más, la puerta se abrió y el hombrecito apareció y le preguntó:

—¿Qué me darás si transformo la paja en oro por ti?

—El anillo de mi dedo —respondió la niña.

El hombrecito tomó el anillo, empezó a trabajar en el torno de hilado nuevamente y, por la mañana, había transformado toda la paja en oro reluciente. El rey estaba extremadamente satisfecho al verlo, pero su sed de oro no estaba satisfecha. Entonces, encerró a la hija del molinero en un cuarto aun más grande lleno de paja y le dijo:

—Debes transformar esto en oro esta noche. Si lo consigues, serás mi esposa.

"Aunque sea sólo la hija del molinero —pensó—, no encontraré una mujer más rica en todo el mundo."

Cuando la niña estuvo sola, el hombrecito apareció nuevamente por tercera vez y le preguntó:

—¿Qué me darás si hago el trabajo una vez más?

—No me queda nada para darte —respondió la niña.

—Entonces prométeme a tu primer hijo cuando seas reina.

"Quién sabe si alguna vez llegaremos a eso", pensó la hija del molinero. Y, como no conocía otra forma de salir del apuro, le prometió al hombrecito lo que pedía. A cambio, el hombrecito transformó una vez más la paja en oro. Y, cuando llegó el rey a la mañana y encontró todo como lo deseaba, convocó a la boda, y la hermosa hija del molinero se transformó en reina.

Después de un año dio a luz a un hermoso niño. El hombrecito había desaparecido de su mente, pero apareció repentinamente en su cuarto y le dijo:

—Ahora, dame lo que prometiste.

La reina se horrorizó y le ofreció todos los tesoros del reino si le dejaba quedarse con el niño, pero el hombrecito respondió:

—No, algo vivo es más importante para mí que todos los tesoros del mundo.

Entonces, la reina empezó a lamentarse y a llorar tanto que el hombrecito sintió pena por ella.

—Te daré tres días —le dijo—. Si averiguas mi nombre para el tercer día, te quedarás con el niño.

La reina se pasó toda la noche tratando de recordar los nombres que había oído alguna vez. Hasta mandó un mensajero al campo para preguntarle a todo el mundo su nombre. Al día siguiente, cuando el hombrecito apareció, empezó con Gaspar, Melchor y Baltasar, y luego repitió todos los nombres que sabía, uno tras otro. Pero a todos ellos el hombrecito respondía:

—Ése no es mi nombre.

El segundo día, hizo que los sirvientes preguntaran en las zonas vecinas los nombres de la gente, y le expuso los nombres más infrecuentes y extraños cuando el hombrecito apareció:

—¿Es tu nombre Ribsofbeef o Muttonchops o Lacedleg?

Pero él siempre respondía:

—No es mi nombre.

Al tercer día, el mensajero regresó e informó:

—No pude encontrar ni un solo nombre nuevo pero, cuando estaba escalando una alta montaña en el límite del bosque donde el zorro y la liebre se saludan todas las noches, vi una casita y frente a ella había un fuego alrededor del cual danzaba un hombrecito ridículo que saltaba en una pata y gritaba:

—Hoy elaboro cerveza, mañana cocino.
Pronto tendré al tocayo de la reina.
¡Oh! ¡Qué difícil es jugar mi juego,
pues Rumpelstilitskin es mi nombre!

Puedes imaginar lo feliz que se sintió la reina cuando oyó su nombre. Y apenas el hombrecito entró y le preguntó:

—¿Cómo me llamo, su Majestad?

Le respondió como adivinando:

—¿Es Kunz?

—No.

—¿Es Heinz?

—No.

—¿Puede ser Rumpelstiltskin?

—¡El Diablo te lo dijo, el Diablo te lo dijo! —gritó el hombrecito y golpeó con tal furia con su pie derecho que se hundió en el piso. Entonces, agarró enojado el otro pie con ambas manos para levantarse del suelo, y se partió en dos.

JACOB Y WILHELM GRIMM[21]

Después de que el molinero se jactó de que su hija podía transformar paja en oro, el rey llevó a la niña a un cuarto lleno de paja y le dijo:

—Si no transformas esta paja en oro para mañana a la mañana, tendrás que morir.

Luego, cerró la puerta. La pobre hija del molinero estaba asustada y empezó a llorar. De repente entró un hombrecito y le preguntó:

—¿Qué me darás si transformo la paja en oro por ti?

La niña le dio su gargantilla. El hombrecito se sentó en el torno de hilado y "whiz, whiz, whiz", tres veces giró la rueda, y pronto el carrete quedó lleno y debió ser cambiado. Y así siguió hasta la mañana. Para entonces, toda la paja estaba transformada en oro.

Cuando el rey vio esto, se alegró. De inmediato llevó a la hija del molinero a otro cuarto más grande también repleto de paja y le ordenó transformar nuevamente la paja en oro si estimaba su vida. Otra vez, la hija del molinero lloró hasta que apareció el hombrecito. Esta vez le dio el anillo del dedo. El hombrecito comenzó a hacer girar el torno y, por la mañana, toda la paja estaba convertida en oro.

Cuando el rey vio el oro, se llenó de alegría. Pero aún no estaba satisfecho. Llevó a la hija del molinero a un cuarto aun más grande y le dijo:

—Si transformas esta paja en oro para mañana, serás mi esposa.

Cuando la niña se quedó sola, apareció el hombrecito por tercera vez y le preguntó:

—¿Qué me darás si te ayudo?

Pero la hija del molinero no tenía nada para ofrecer.

—Entonces, prométeme darme tu primer hijo cuando seas reina.

Esto la sacudió y, finalmente, le hizo abrir los ojos.

—¡Estás loco! —exclamó la hija del molinero—. Nunca me casaré con el espantoso rey. Nunca entregaría a mi hijo.

—No voy a trabajar. ¡Nunca volveré a hacerlo! —gritó enfurecido el hombrecito—. ¡Lo hice en vano!

El hombrecito golpeó con tanta furia con su pie derecho que se hundió en el suelo e hizo que se abriera la puerta del cuarto. Entonces, la hija del molinero se escapó al gran mundo y se salvó.

ROSEMARIE KÜNZLER[22]

En los cuentos maravillosos, dice la gente, el bien siempre triunfa sobre el mal, y al final todo sale bien. Pero no hay que creer lo que la gente dice. Debes pensar las cosas por ti mismo. Por ejemplo, respecto de Rumpelstiltskin. Siempre me dio pena.

Piensa en lo que le pasó. Ayudó a la hija del molinero que estaba encerrada en un cuarto lleno de paja y se suponía que debía transformarla en oro sólo porque su padre era un mentiroso y había afirmado que ella sabía hacerlo. En realidad, no podía sino llorar y quejarse y darle a Rumpelstiltskin primero una gargantilla y después un anillo

para agradecerle por haber transformado la paja en oro. ¿Te imaginas? Rumpelstiltskin transforma toda la paja de un cuarto en oro y por eso sólo recibe un pequeño anillo. ¡Se podía haber hecho un anillo en diez minutos sin ningún inconveniente!

Y, cuando la hija del molinero no tenía nada más para ofrecerle y quería que Rumpelstiltskin siguiera trabajando para ella porque quería ser reina, le prometió a su primer hijo. Una promesa es una promesa y casi tan buena como un regalo, ¿no es cierto? Bueno, no para la hija del molinero, que después se transforma en reina. Cuando llegó el momento, quiso romper su promesa, y el buen Rumpelstiltskin hasta le dio la oportunidad: tenía que adivinar su nombre. Así podría quedarse con el niño. Sin embargo, la antes hija del molinero y ahora reina ni siquiera hizo un esfuerzo honesto por lograrlo. No fue a una biblioteca a buscar varios nombres, ni preguntó por ahí: envió mensajeros que debían averiguar el nombre de Rumpelstiltskin. Y esto también funcionó; pero no tenía nada de justo. Preguntó en forma bastante insidiosa:

—¿Puede ser que te llames Rumpelstiltskin?

Y el inmóvil Rumpelstiltskin se enfureció tanto que se partió en dos.

Es fácil imaginar que todo podría haber terminado de una manera mucho mejor y más justa. Este Rumpelstiltskin era un desdichado solitario: el cuento maravilloso se refiere a él como un "hombrecito ridículo"; pero, cuando hacía oro, no era ridículo. Porque era necesario. Lo que este hombre lograba con su trabajo valía un reino, y uno puede suponer que Rumpelstiltskin lo sabía. Pero esto no lo hacía feliz. Quería tener algo vivo, un amigo, un ser humano, que se riera con él y se entristeciera con él, que le deseara buen provecho antes de cada comida y después le preguntara si le había gustado la comida. Por eso Rumpelstiltskin quería un niño real, para no estar tan solo.

Naturalmente, ninguna madre quiere entregar a su hijo. En este sentido, las acciones de la reina son comprensibles. Pero, si hubiera sido un poco más sensible, un poco más justa, un poco más considerada con quienes lo merecían, habría dicho:

—No puedo darte a mi hijo, porque sólo se pertenece a sí mismo. Pero ¿por qué no vienes a vivir con nosotros: con mi hijo, conmigo y con el rey? Podríamos hacer muchas cosas juntos. Verás cómo nos divertimos.

Entonces Rumpelstiltskin al principio se hubiera puesto pálido y

después hubiera estallado de alegría. Se podría haber subido a una silla y haber besado a la reina en la mejilla y al rey en la corona (honrar a quienes merecen ser honrados) y hubiera cantado una canción de cuna para que el niño real se durmiera, y una canción para despertarlo en la mañana. Y hubieran sido felices juntos de ahí en adelante.

Pero, como ahora dice el cuento maravilloso, eso no es lo que yo llamo justicia.

IRMELA BRENDER[23]

Notas

Prefacio

1. Ödön von Horváth, "Das Märchen in unserer Zeit", en *Märchen Deutscher Dichter*, ed. Elisabeth Borchers, Francfort, Insel Verlag, 1972.
2. Josef Wittmann, "Dornröschen", en *Neues vom Rumpelstilzschen*, ed. Hans-Joachim Gelberg, Weinheim, Beltz and Gelberg, 1976.
3. Jochen Jung, "Dornröschen", de *Bilderbogengeschichten, Märchen, Sagen, Abentuer*, ed. Jochen Jung, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976.
4. Vera Ferra-Mikurra, "Dornröschen", en *Neues vom Rumpelstilzchen*, op. cit.
5. Erich Kästner, "Das Märchen von der Vernunft", en *Märchen Deutscher Dichter*, op. cit.
6. Robert Wolfang Schnell, "Märchengeschichte", en *Märchen Deutscher Dichter*, op. cit.

1. Había una vez

1. Hortst Künnemann, *Märchen – Wozu?*, Hamburgo, 1978, pág. 5. Ver también Renate Steinchen, "Märchen: Eine Bestandsaufnahme", en *Klinder und Jugenditeraaaaaatur*, ed. Margareta Gorschenek y Annamaria Rucktäschel, Munich, 1979.
2. Para un análisis de los problemas de nomenclatura para las formas narrativas tradicionales, ver William Bascom, "The Forms of Folklore: Prose Narratives", en *Folklore and Folklife*, ed. Richard M. Dorson, Chicago, 1972, págs. 53-84. Para la distinción entre el cuento folclórico y maravilloso, ver mi ensayo "Might Makes Right" en este volumen, que originalmente apareció como "Breaking the Magic Spell: Politics and the Fairy Tale", en *New German Critique*, 6, 1975, págs. 116-135.
3. "Culture Industry Reconsidered", en *New German Critique*, 6, 1975, pág. 12.
4. James W. Heisig, "Bruno Bettelheim and the Fairy Tales, en *Children's Literature*, 6, 1977, pág. 94.
5. Roger Sale, *Fairy Tales and After*, Cambridge, 1978, pág. 26.
6. "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.

7. Ver *Soziale Ordnungen im Spiegel der Marchen*, 2 vols., Stuttgart, 1976.
8. *Die Wahrheit des Märchens*, Halle, 1954, pág. 14.
9. *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*, Berlín, 1974, pág. 46.
10. Cf. Max Lüthi, *Shakespeare Dramen*, Berlín, 1966, y Robert Weimann, Shakespeare *und die Tradition des Volkstheaters*, Berlín, 1967.
11. Ver el "Nachwort" de Klaus Hammer a la edición *Französische Feenmärchen des 18. Jahrhunderts*, Berlín, 1974. También es útil Gontheir-Louis Fink, *Naissance et Apogée du Conte Merveilleux en Allemagne 1740-1800*, París, 1966, págs. 11-73.
12. Ver los comentarios de Roger Sale en *Fairy Tales and After*, op. cit., págs. 54-63.
13. Para más información sobre la historia de *La Bella y la Bestia*, ver Iona y Peter Opie, *The Classic Fairy Tales*, Londres, 1974, págs. 137-138.
14. "Authority and the Family Revisted: or, A Word Without Fathers?", en *New German Critique*, 13, 1978, pág. 36.
15. Ídem, pág. 36.
16. Oskar Negt y Alexander Kluge, *Erfahrung und Öffentlichkeit, Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Francfort, 1973, págs. 72-73.
17. Estas listas fueron tomadas de Joseph J. Arpad, "Between Folklore and Literature: Popular Culture as Anomaly", en *Journal of Popular Culture*, 9, 1975, pág. 404.
18. Nueva York, 1969.
19. Univ. of Bowling Green Press, 1972, pág. 26. La situación en Gran Bretaña era similar a la de Alemania. Ver Richter y Merkel, *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*, op. cit., de págs. 58-103.
20. Kotzin, *Dickens and the Fairy Tale*, op. cit., pág. 28.
21. Ver Melchior Schedler, *Kindertheater*, Francfort, 1972, págs. 43-71.
22. *Folklore and Fakelore*, Cambridge, 1976, págs. 61-62.
23. *The Mind Managers*, Boston, 1973, pág. 5.

2. El poder crea derechos

1. Para un buen análisis de los diversos abordajes, ver Mathilde Hain, "Die Volkserzählung: Ein Forschungsbericht über die letzten Jahrzehnte (etwa 1945-70)", en *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 45, mayo de 1971, págs. 243-74, y Richard M. Dorson, "Foreword", en *Folktales of Germany*, ed. Kurt

Ranke, Chicago, 1966, págs. v-xxv.
2. Ver *The Folktale*, Nueva York, 1946. El trabajo de la Escuela Finlandesa está bien representado por Antti Aarne. Ver el ensayo "Ursprung der Märchen", en *Wege der Märchenforschung*, ed. Felix Karlinger, Darmstadt, 1973, págs. 42-60. Esta excelente colección de ensayos contiene piezas cortas de representantes de distintas escuelas, como Reuschel, Leyen, Panzer, De Boor, Von Sydow, Röhrich, Lüthi, K. Ranke y Pop.
3. Un buen ejemplo de este tipo de trabajo es Otto Brinkmann, *Das Erzählen in einer Dorfgemeinschaft*, Münster, 1931.
4. Ver Gottfried Henssen, ed., *Mecklenburger Erzählen... aus der Sammlung Richard Wossidlos*, Berlín, 1958, y Reinhold Bünker, *Schwänke, Sagen und Märchen heanzischer Mundart*, Leipzig, 1906.
5. Hay una excelente colección de ensayos que cubre los diversos enfoques: Wilhelm Laiblin, ed., *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, Darmstadt, 1969. Ver también Paulo de Carvalho-Neto, *Folklore and Psychoanalysis*, Coral Gables, 1972.
6. *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977. Progg modificó sus puntos de vista en su ensayo "Las transformaciones de los cuentos fantásticos", Teoría de la literatura de los formalistas rusos, ed. Tavetan Todorov, México, Siglo XXI, 1980.
7. Ver *Das europäische Volksmärchen*, Berna, 1960. *Märchen*, Stuttgart, 1968 y la versión inglesa de *Es war einmal*, Göttingen, 1962, que se tradujo como *Once Upon a Time*, Nueva York, 1970.
8. *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft*, Berlín, 1962. Hay también un buen estudio del cuento folclórico en el capítulo "Ueberblick über die Ergebnisse der bisherigen Märchenforschung", págs. 47-65. Este libro fue revisado hasta cierto punto y traducido bajo el título de *Folktales and Society*, Bloomington, 1969.
9. Iona y Peter Opie, *The Classic Fairy Tales*, Londres, 1974, pág. 11.
10. Oxford, 1955, pág. 670.
11. Opie y Opie, *The Classic Fairy Tales*, op. cit., págs. 14-15.
12. Dégh, *Folktales and Society*, op. cit., págs. 65-66.
13. Dieter Richter y Johannes Merkel, *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*, Berlín, 1974, págs. 22-3.
14. Ídem, pág. 22.
15. Ver W. H. Bruford, *Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival*, Cambridge, 1965, págs. 291-327, y Klaus

Epstein, *The Genesis of German Conservatism*, Princeton, 1966, págs. 29-83.

16. *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Francfort, 1972, págs. 288-299.
17. Dégh, *Folktales and Society*, op. cit., pág. 66.
18. Ver los capítulos introductorios a Richard Benz, *Märchendichtung der Romantiker*, Gotha, 1908, y Dégh, *Folktales and Society*, op. cit., págs. 65-68.
19. Ver Richter y Merkel, *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*, op. cit., págs. 20-22.
20. Ver Epstein, *The Genesis of German Conservatism*, op. cit., págs. 38-41.
21. *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*, op. cit., pág. 18.
22. Para el análisis de la función de los elementos fantásticos en los cuentos folclóricos y maravillosos, particularmente entre los marxistas, ver Christa Bürger, "Die soziale Funktion volkstümlicher Erzählformen-Sage und Märchen", en *Projekt Deutschunterricht 1*, ed. Henz Ide, Stuttgart, 1971, págs. 26-56; Martin Freiberger, "Wirklichkeit und kindliche Phantasie", en *Kürbiskern*, 1, 1974, págs. 51-67; Elvira Högemann-Ledwohn, "Warum nicht auch die alten Märchen!", en *Kürbiskern*, 1, 1974, págs. 70-73; Brend Wollenweber, "Märchen und Sprichwort", en *Projekt* Deutschunterricht, 6, ed. Heinz Ide, (Stuttgart, 1974), págs. 12-92. Ver también la reseña de Wilfried Gottschalch del libro de Richter y Merkel "Kinderunterhaltung: Phantasie und Märchen", en *Ästhetik und Kommunikation*, 20, junio de 1975, págs. 85-87.
23. Para un análisis más abarcativo del estilo y la forma del cuento folclórico, ver Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, op. cit.
24. Ídem.
25. Michel Butor, "On Fairy Tales", en *European Literary Theory and Practice*, ed. Vernon W. Grass, Nueva York, 1963, pág. 352.
26. Ver Wilhelm Schoof, *Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen*, Hamburgo, 1959. El estudio más importante sobre la estilización de los cuentos folclóricos de los hermanos Grimm es Heinz Röllecke, *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, Colonia-Génova, 1975. Compara el manuscrito original de 1810, que se descubrió en el monasterio de Ölenberg (Alsace) y se editó en 1927, con la primera edición del libro, de 1812. A través de este preciso estudio filológico, queda claro que el punto de vista de los hermanos Grimm prácticamente transformó los cuentos folclóricos recolectados en cuentos maravillosos literarios.
27. *Kinder-und Hausmärchen*, Munich, 1963, pág. 387. El título alemán del cuento es *Sechse kommen durch die ganze Welt*.

28. Cf. B. Wollenweber, "Märchen und Sprichwort", págs. 24-28.
29. Ver "Las transformaciones de los cuentos fantásticos", op. cit.
30. Dégh, *Folktales and Society*, op. cit., pág. 65.
31. Ver Hans Mayer, "Vergevliche Renaissance: Das 'Märchen' bei Goethe und Gerhart Hauptmann", en *Von Lessing bis Thomas Mann*, Pfullingen, 1959, págs. 356-382.
32. Munich, 1965.
33. Hans J. Haferkorn, "Zur Entstehung der bürgerlichliterarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800", en *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz*, ed. Bernd Lutz, Stuttgart, 1974, pág. 114.
34. E. T. A. Hoffmann, *Fantasie und Nachtstücke*, ed. Walter Müller-Seidel, Munich, 1960, pág. 179, "A Tale from the New Times".
35. Ver *Oeuvres Complètes*, ed. Yves Gerard Le Dantec, París, 1961, págs. 323-462.
36. Cf. *Die Zerstörung der Vernunft*, Neuwied, 1962, y *Skizze einer Geschichte der neuren deutschen Literatur*, Neuwied, 1964.

3. El cuento maravilloso romántico en Alemania

1. Para hacer una clara distinción entre el *Volksmärchen* y el *Kunstmärchen*, seguiré utilizando los términos "cuento folclórico" y "cuento maravilloso" respectivamente, como fueron elaborados en el capítulo 2, "El poder crea derechos. La política de los cuentos folclóricos y maravillosos".
2. Para algunos de los estudios más significativos, ver Hermann Todsen, "Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchens", Diss. Berlín, 1906; Richard Benz, *Märchen-Dichtung der Romantiker*, Gotha, 1908; Rudolf Buchmann, *Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchen*; Leipzig, 1910; Mimi Ida Jehle, "Das deutsche Kinstmärchen von der Romantik bis zum Naturalismus", en *University of Illinois Bulletin*, 32, 1935; Marianne Thalmann, *Das Märchen und die Moderne*, Stuttgart, 1961; Hans Steffen, "Märchendichtung in Aufklärung und Romantik", en *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*, ed. Hans Steffen, Göttingen, 1963, págs. 100-123; Hugo Moser, "Sage und Märchen in der deutschen Romantik", en *Die deutsche Romantik*, ed. Hans Steffen, Göttingen, 1967, págs. 253-276; James Trainer, "The Märchen", en *The Romantic Period in Germany*, ed. Siegbert Prawer, Londres, 1970, págs. 97-120;

Jens Tismar, *Kunstmärchen*, Stuttgart, 1977. El libro de Tismar contiene una compilación bibliográfica más detallada con excelentes anotaciones.

3. El tratamiento más exhaustivo de los antecedentes del cuento maravilloso ha sido el de Gonthier-Louis Fink, *Naissance et Apogée du Conte Merveilleux en Allemagne 1740-1800*, Annales Littéraries de L'Université de Besançon, vol. 80, París, 1966. A pesar del análisis notable de las similitudes entre el *conte de fées* francés y el cuento maravilloso alemán, Fink estudia este desarrollo sólo como parte de una tradición literaria y no considera la relación del cuento maravilloso con los desarrollos socio-económicos.
4. Una de las especulaciones más profundas en estas líneas es la de Anniela Jaffé, "Bilder und Symbole aus E. T. A. Hoffmannís Märchen 'Der goldene Topf', en *Gestaltungen des Unbewessten*, ed. C. G. Jung, Zurich, 1950, págs. 239-616. Este exhaustivo y agotador estudio junguiano es dos veces más largo que el cuento original de Hoffmann.
5. Editado en dos volúmenes. Volumen 1: *Das frühe Europa*, Stuttgart, 1976; volumen 2: *Stabile Verhaltensweisen der Völker in unserer Zeit*, Stuttgart, 1977.
6. *Telos*, 15, 1973, págs. 47-74.
7. *Narziss an der Quelle: Das romantische Kunstmärchen*, Wiesbaden, 1977.
8. Para estudios más completos de los cuentos maravillosos franceses y su desarrollo literario, ver Fink, *Naissance and apogée du conte merveilleux en Alemagne 1740-1800*, op. cit., y Hermann Hubert Wetzel, *Märchen in den französischen Novellensammlungen der Renaissance*, Berlín, 1974.
9. *Narziss and der Quelle*, op. cit., pág. 12.
10. Ver Mathilde Hain, "Die Volkserzählung: Ein Forschungsbericht über die letzten Jahrzehnte (etwa 1945-1970)", en *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 45, 1971, págs. 243-274; y Richard M. Dorson, "Foreword", en *Folktales of Germany*, ed. Kurt Ranke, Chicago, 1966, págs. v-xxv.
11. A. Nitschke, *Soziale Ordnungen im Spiegel der Märchen*, II, pág. 19. De aquí en más, todas las referencias de páginas se hacen en el texto.
12. Ver Helmut Böhme, *Prolegomena zu einer Sozial und Wirtschaftgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert*, Francfort, 1968, y Henri Brunschwig, *Enlightenment and Romanticism in Eighteenth-Century Prussia*, Chicago, 1974.
13. Cf. capítulo 2, "El poder crea derechos", de este volumen, y Linda Dégh, *Erzähler und Erzählgemeinschaft*, Berlín, 1962.
14. Volker Klotz, "Weltordnung im Märchen", en *Neue Rundschau*, 81, 1970, págs. 73-91; Max Lüthi, *Das Volksmärchen als Dichtung*, en Düsseldorf, 1975. Para otras obras importantes de Lüthi, ver: *Das europäische Volksmärchen, From und Wessen*, Berna, 1947; *Volksmärchen und Volkssage*, Berna, 1961; *Märchen*, Stuttgart, 1962; *Es war einmal... Vom Wessen des Volksmärchens*, Göttingen, 1962, que ha sido traducido al inglés como *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*, trad. de Lee Chadeayne y Paul Gottwald, Nueva York, 1970.

15. Klotz, "Weltordnung im Märchen", op. cit., págs. 85-86.
16. Lüthi, *Däs Volksmärchen als Dichtung*, op. cit., pág. 49.
17. Ídem, págs. 177-178.
18. *Werke und Briefe*, ed. Alfred Kelletat, Munich, 1962, pág. 505.
19. Tismar, *Kunstmärchen*, op. cit., pág. 31.
20. "Urprünge und Stellung der Romantik", *Weimarer Beiträge*, 2, 1975, págs. 42-43.
21. Cf. G. P. Gooch, *Germany and the French Revolution*, 1920; reeditado en Nueva York, 1966, págs. 230-316.
22. Cf. J. J. Heiner, "Das 'goldene Zeitalter' in der deutschen Romantik. Zur sozialpsychologischen Funktion eines Topos", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 91, 1972, págs. 206-234. También es interesante para su presentación histórica del desarrollo literario de este *topos* Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis: Studien zur Wesenbestimmung der frühromanischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg, 1965.
23. *Enlightenment and Romanticism in Eighteenth-Century Prussia*, op. cit. Aunque se concentra mucho en Prusia, sus comentarios son válidos para todo el movimiento romántico.
24. Ídem, págs. 244-5.
25. "Is the Novel Problematic?", en *Telos*, 15, 1973, pág. 48. De aquí en adelante, todas las referencias de página se citan en el texto.
26. Ver Rudolf Vierhaus, "Ständewsen und Staatsverwaltung in Deutschland im späten 18. Jahrhundert", en *Dauer und Wandel der Geschichte*, ed. Rudolf Vierhaus y Manfred Botzenhart, Münster, 1966, págs. 337-360, y Günter Birtsch, "Zur sozialen und politischen Rolle des deutschen, vornehmlich preussischen Adels am Ende des 18. Jahrunderts", en *Der Adel vor der Revolution*, ed. Rudolf Vierhaus, Göttingen, 1971, págs. 77-95.
27. Para un análisis del significado de la esfera pública, ver Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Berlín, 1962, y "The Public Sphere", en *New German Critique* 3, 1974, págs. 49-55. Ver también Peter Hohendahl, "Introduction to Habermas, *The Public Sphere*", en el mismo número de

New German Critique, págs. 45-48

28. *Prolegomena zu einer Sozial und Wirtschaftsgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert*, op. cit., pág. 23.
29. Cf. Brunschwig, *Enlightenment and Romanticism in Eighteenth-Century Prussia*, op. cit., págs. 223-245.
30. Ver E. J. Hobsbawm, *The Age of Revolution 1789-1848*, Nueva York, 1964, pág. 308: "El verdadero problema era si el artista se separaba de una función reconocible, patrón o público, y se le deja vender su alma como mercancía en un mercado ciego, se la compren o no; o trabajar dentro de un sistema de patronazgo que en general habría sido económicamente indefendible aunque la Revolución Francesa no hubiera establecido su indignidad humana. El artista se quedó solo, gritando en medio de la noche, inseguro hasta de un eco. Era simplemente natural que se volviera hacia el genio, que sólo creara lo que estaba en su interior, más allá del mundo y en desafío de un público cuyo único derecho era aceptarlo en sus propios términos o no aceptarlo."
31. Para estudios informativos sobre esta situación, ver W. H. Brudford, *Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival*, Londres, 1935; Hans J. Haferkorn, "Zur Entstehung der bürgerlichliterarischen Intelligenz des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 und 1800", en *Literaturwissenchaft und Sozialwissenchaften* 3: *Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*, ed. Bernd Lutz, Stuttgart, 1974, págs. 113-276.
32. "Das 'goldene Zeitalter' in der deutschen Romantik", op. cit., págs. 211-212.
33. *Eros y civilización*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, págs. 137 y ss.
34. Ídem, págs. 82-2.
35. Cf. mi análisis de esta situación, "W. H. Wackenroder: In Defense of His Romanticism", en *Germanic Review*, 1969, págs. 247-258, y la introducción crítica de Mary Hurst Schubert a su traducción de Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Confessions and Fantasies*, Universidad Park, 1971, págs. 3-75.
36. W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, Heidelberg, 1967, pág. 387.
37. Ídem, pág. 405.
38. Ídem, pág. 404.
39. *Enlightenment and Romanticism in Eighteenth-Century Prussia*, op. cit., págs. 227-228.
40. El mejor estudio de su vida que presenta a Novalis como un pensador y escritor progresista es Gerhard Schulz, *Novalis*, Reinbek bei Hamburgo, 1969. Ver también Richard Faber, *Novalis: Die Phantasie an die Macht*, Stuttgart, 1970, que relaciona las ideas de Novalis con las de Ernst Bloch y Walter Benjamin, y las tendencias de los movimientos revolucionarios contemporáneos.

41. Novalis, *Werke und Briefe*, Munich, 1962, pág. 508.
42. Ídem, pág. 506.
43. Ídem, pág. 271.
44. Ídem, pág. 519.
45. Ídem, pág. 266.
46. *Weiblicher Lebenszusammenhang: Von der Beschränktheit der Strategien und der Unangemessenheit der Wünsche*, Francfort, 1976, págs. 162-163.
47. Ludwig Tieck, *Schriften*, vol. 4, Berlín, 1828, pág. 219.
48. Novalis, *Werke und Briefe*, op. cit., pág. 502. "El arte de extrañarse de manera agradable, tornando un objeto poco familiar y a la vez familiar y atractivo, ésa es la poética romántica."
49. Esto se describe plenamente en Johannes P. Keur, *Ludwig Tieck, Dichter einer Krise*, Heidelberg, 1977, págs. 65-125. Ver también Marianne Thalmann, *Der romantische Weltmann aus Berlin*, Berna, 1955.
50. Para un excelente análisis del diseño de Tieck de motivos opuestos, ver Marianne Thalmann, *Das Märchen und die Moderne*, Stuttgart, 1961, págs. 35-58.
51. Para un estudio completo de la vida de Brentano y un análisis de otras obras sobre él, ver Werner Hoffmann, *Clemens Brentano*, Berna, 1966. El ensayo de Wolfang Frühwald "Clemens Brentano", en *Deutsche Dichter der Romantik*, ed. Benno von Wiese, Berlín, 1971, págs. 280-309, es también útil.
52. Clemens Brentano, *Briefe*, ed. F. Seebass, Nuremberg, 1951, II, pág. 7.
53. Para un buen resumen de su vida y un penetrante estudio de *Peter Schlemihl*, ver Warner Feudel, *Adelbert von Chamisso*, Leipzig, 1971.
54. E. T. A. Hoffmann, *Späte Werke*, ed. Walter Müller-Seidel, Munich, 1965, pág. 94.
55. Ídem, pág. 16.
56. Ídem, pág. 17.
57. Ídem, págs. 75-76.
58. Si bien algo pasada de moda en su abordaje del período romántico, la biografía de Harvey Hewett-Taylor es aún una de las más abarcativas para de-

mostrar la seriedad de los esfuerzos artísticos de Hoffmann. Ver *Hoffmann: Author of the Tales*, Princeton, 1948.

59. *Morfología del cuento*, op. cit.

4. La instrumentalización de la fantasía

1. Novalis, *Werke und Briefe*, ed. Alfred Kelletat, Munich, 1962, pág. 506.
2. "El narrador", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
3. Ídem, págs. 205-206.
4. Heinrich Regius, *Dämmerung: Notzien in Deutschland*, Zurich, 1934, pág. 102. Esta cita es de una reedición de 1972 del original, que fue editada por Edition Max.
5. *Dialéctica del iluminismo*, trad. H. A. Murena, Buenos Aires, Sudamericana, 1987, pág. 153.
6. Ídem, págs. 165-166.
7. Para un análisis del trabajo de la Escuela de Frankfurt sobre este tema, ver el capítulo titulado "Aesthetic Theory and the Critique of Mass Culture", en Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, Boston, 1973, pág. 92. (Hay trad. cast.: *La imaginación dialéctica*, Buenos Aires, Nueva Visión.)
8. Marcuse, *One-Dimensional Man*, Boston, 1964, pág. 154. (Hay trad. cast.: *El hombre unidimensional.*)
9. "Technology and Science as 'Ideology'", en *Toward a Rational Society*, Boston, 1970, pág. 92.
10. Ver *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Berlín, 1962, págs. 157-198.
11. "Technology and Science as 'Ideology'", op. cit., pág. 103.
12. Ídem, págs. 118-119.
13. Ver Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Francfort, 1971.
14. Ver Oskar Negt y Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Francfort, 1972.
15. *Legitimation Crisis*, Boston, 1975, pág. 117.
16. Ver *The Consciousness Industry*, Nueva York, 1974.
17. Ver *The Long Revolution*, Nueva York, 1961, y *Television: Technology and Cultural Form*, Nueva York, 1975. Williams no toma cosas directamente de la Escuela de Frankfurt, pero su obra deriva de muchas de las mismas premisas críticas.

18. Ver *False Promises*, Nueva York, 1973.
19. Ver *Captains of Consciousness*, Nueva York, 1977.
20. Ver Herbert I. Schiller, *The Mind Managers*, Boston, 1973, y Michael R. Real, *Mass-Mediated Culture*, Englewood Cliffs, 1977.
21. Real, *Mass-Mediated Culture*, op. cit., pág. xi.
22. Ídem, pág. 14.
23. Ídem, pág. 14.
24. *Ideology and the Imagination*, Londres, 1975, págs. 203-204.
25. Ídem, pág. 209.
26. *The Milwaukee Journal*, 10 de noviembre de 1977, 2.ª sección, pág. 7.
27. Englewood Cliffs, 1972.
28. Tom Burns, "Folklore in the Mass Media: Television", en *Folklore Forum*, 2, 1969, págs. 99-106. Priscilla Denby, "Floklore in the Mass Media", en *Folklore Forum*, 4, 1971, págs. 113-123.
29. Burns, "Folklore in the Mass Media: Television", op. cit., págs. 98-99.
30. Denby, "Folklore in the Mass Media", op. cit., pág. 121. Para más comentarios sobre este problema, ver el capítulo "Das Märchen und die Medien", en Werner Psaar y Manfred Klein, *Wer hat Angst vor der bösen Geiss?*, Braunschweig, 1976, págs. 163-210.
31. Ver *How Can Childrenís Literature Meet the Needs of Modern Children: Fairy Tale and Poetry Today*, Munich, 1977, págs. 23-31 y 62-5.
32. Ídem, pág. 28.
33. Ídem, pág. 28.
34. Ídem, pág. 62-63.
35. Ídem, pág. 31.
36. *How to Read Donald Duck* (Versión cast.: *Cómo leer al Pato Donald.*), Nueva York, 1975, pág. 46.
37. Ídem, pág. 53.
38. *Morfología del cuento*, op. cit.
39. *Les contes de Perrault: culture savante et traditions popularities*, París, 1968.
40. *The Disney Version*, Nueva York, 1969, pág. 182.
41. Ídem, pág. 190.
42. George Lucas, *Star Wars*, Nueva York, 1976, págs. 219-220.
43. *The Official Rocky Scrapbook*, Nueva York, 1977, pág. 9.
44. "Rocky: Two Faces of the American Dream", en *Jump Cut*, 14, 1977, pág. 1.

45. Rainer Traub y Harald Wieser, eds., *Gespräche mit Ernst Bloch*, Francfort, 1975), págs. 59-77.
46. Ernst Bloch, *Ästhetik des Vor-Scheins I*, ed. Cert Ueding, Francfort, 1974, págs. 73-75.
47. *Gespräche mit Ernst Bloch*, pág. 73.
48. *Öffentlichkeit und Erfahrung*; op. cit., pág. 287.
49. Ídem, pág. 163.
50. Ídem, pág. 60.
51. Ídem, pág. 294.
52. *Mass-Mediated Culture*, op. cit., pág. 267.
53. Ídem, pág. 268.

5. La función utópica de los cuentos maravillosos y la fantasía

1. *On Karl Marx*, Nueva York, 1971, págs. 44-45. Tomado de Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. He alterado ligeramente la traducción.
2. Para información bibliográfica sobre Bloch, ver Erhard Bahr, *Ernst Bloch*, Berlín, 1974; Davis Gross, "Ernst Bloch: The Dialectics of Hope", en *The Unknown Dimension*, eds. Dick Howard y Karl Klare, Nueva York, 1972, págs. 107-130; Douglas Kellner y Harry O'Hara, "Utopia and Marxism in Ernst Bloch", en *New German Critique*, 9, otoño de 1976, págs. 11-34; Silvia Markum, *Ernst Bloch*, Reinbek bei Hamburgo, 1977.
3. *Tolkien*, Boston, 1977, pág. 128.
4. Además de la importante biografía de Carpenter, ver Daniel Grotta-Kursa, *J. R. R. Tolkien, Architect of Middle Earth*, Nueva York, 1976, para otra buena interpretación de su vida.
5. Ernst Bloch, *Die Kunst, Schiller zu sprechen*, Francfort, 1969, págs. 10-14.
6. Ernst Bloch, *Ästhetic des Vor-Scheins 1*, ed. Gert Ueding, Fracnfort, 1976, pág. 22.
7. Ídem, pág. 9.
8. Ver "Non-synchronism and the Obligation to Its Dialectics", en *New German Critique*, 11, primavera de 1977, págs. 22-38. También es importante el análisis del no-sincronismo de Anson Rabinbach en el mismo número de *New German Critique*, "Ernst Bloch's Heritage of Our Times and the Theory of Fascism", págs. 5-21.
9. *The Tolkien Reader*, Nueva York, 1966, pág. 10. De aquí en adelante, todas las referencias de páginas de este ensayo estarán en el texto. Este ensayo nació como una conferencia dada en San Andrés el 8 de marzo de 1939. Tolkien revisó la conferencia a principios de los años sesenta, y fue editada en 1964.
10. Los trabajos sobre cuentos folclóricos y maravillosos son demasiado numerosos para mencionarlos todos. Dos de los mejores sobre el cuento folclórico son Stith Thompson *The Folktale*, Nueva York, 1946, y Max Lüthi, *Märchen*, Stuttgart, 1968. Para una introducción al cuento maravilloso literario, ver Jens Tismar, *Das Kunstmärchen*, Stuttgart, 1977.
11. "Fantasy Literature and Play: An Approach to Reader Response", en *The Centennial Review*, 2, 1978, pág. 207.
12. *Man On His Own: Essays in the Philosophy of Religion*, trad. E. B. Ashton, Nueva York, 1971, pág. 161. Este ensayo está tomado de *Das Prinzip Hoffnung*.
13. Ídem, pág. 162. Para un análisis completo de las nociones de Bloch sobre la religión, ver Gerard Raulet, "Critique of Religion and Religion as Critique: The Secularized Hope of Ernst Bloch", en *New German Critique*, 9, 1976, págs. 71-85.
14. Karl Marx, *Die Frühschriften*, ed. Siegfried Landshut, Stuttgart, 1968, pág. 246.
15. *El Hobbit*, Buenos Aires, Minotauro, 1991, trad. de Manuel Figueroa. De aquí en adelante, todas las referencias de páginas del libro estarán en el texto.
16. Aunque es difícil asegurar hasta qué punto Tolkien estaba influenciado por la tetralogía de Richard Wagner, los paralelismos son arriesgados. De hecho, si uno se pusiera a estudiar a Tolkien y a Wagner sobre la base de su anticapitalismo romántico, las similitudes podrían ser aún más sorprendentes. Algún trabajo han escrito William Blissett: "The Despots of the Rings", en *South Atlantic Quarterly*, 58, 1959, págs. 448-456, y Lin Carter: *Tolkien: A Look Behind 'The Lord of the Rings'*, Nueva York, 1969, capítulos 8-16.
17. El significado de los anillos cambia en forma dramática en *El Señor de los Anillos*, y su significación se vuelve mayor. El poder del anillo depende de la integridad moral de quien lo porta, y Frodo ejemplifica la grandeza del "simple individuo", el guardián humanitario de la civilización.
18. La descripción de la Tierra Media se torna más variada y compleja en *El Señor de los Anillos*, pero sigue siendo esencialmente un mundo machista conservador, y el valor de las mujeres está determinado por la forma en que son premiadas y alabadas por hombres.
19. Ver los comentarios de Lin Carter en su introducción a *Tolkien: A Look*

BIBLIOTECA

Behind "The Lord of the Rings", op. cit., págs. 1-6.

20. *Modern* Fantasy, Londres, 1975, pág. 157.

21. Ídem, págs. 158-206.

22. *Man On His Own*, Nueva York, 1971, págs. 164-165.

6. El uso y abuso de los cuentos folclóricos y maravillosos con los niños

1. Nueva York, 1974. Se editó en castellano con el título de *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió, Barcelona, Crítica, 1977. Se cita según esta versión. A lo largo de todo este libro, Bettelheim usa el término "*fairy tale*" para referirse al cuento folclórico o *Volksmärchen*. Ocasionalmente, hace una distinción entre un cuento folclórico y un cuento literario (*Kunstmärchen*), pero utiliza con más frecuencia el término "*fairy tale*" en forma indiscriminada. Hablaré de cuento folclórico para referirme a la literatura que él analiza, pues es claramente de esta clase.
2. Op. cit., pág. 10.
3. Cf. la excelente crítica del libro de Bettelheim en este sentido, James W. Heisig, "Bruno Bettelheim and the Fairy Tales", en *Children's Literature*, 6, 1977, págs. 93-115.
4. *Social Amnesia: A Critique of Contemporary Psychology from Adler to Laing*, Boston, 1975, págs. 12-13.
5. Ídem, pág. 50.
6. *Civilisation and Its Discontents*, trad. Joan Riviere, Londres, 1951, págs. 60-63. (Trad. cast.: *El malestar en la cultura.*)
7. Jessica Benhamin, "The End of Internalization: Adorno's Social Psychology", en *Telos*, 32, 1977, pág. 63.
8. Comparar el excelente análisis de los debates en relación con estos temas en Patrick C. Lee y Robert Sussman Stewart, *Sex Differences: Cultural and Developmental Dimensions*, de Nueva York, 1976, págs. 13-32. Ver especialmente el artículo de William H. Gillespie, "Woman and Her Discontents: A Reassessment of Freud's view on Female Sexuality", págs. 133-150. Ver también Ulrike Prokop, *Wieblicher Zusammenhang. Von der Strategie und der Unangemessenheit der Wünsche*, Francfort, 1976.
9. *Class Codes and Control: Theoretical Studies Towards a Sociology of Language*, Nueva York, 1975, pág. 124.
10. Ídem, págs. 76-94.

11. Ídem, pág. 26.
12. Ídem, pág. 35.
13. *Band 1: Das frühe Europa*, Stuttgart, 1976.
14. Cf. Robert Moore, "From Rags to Witches: Stereotypes and Anti-Humanism in Fairy Tales", en *Interracial Books for Children Bulletin*, 7, 1975, págs. 1-3. La tesis principal de Moore es que los cuentos maravillosos son un material peligroso para los niños, porque presentan estereotipos basados en ideologías racistas y machistas. La única forma positiva de contarle a un niño cuentos maravillosos es exponerles la naturaleza destructiva de los mismos. Moore está en el extremo opuesto al de Bettelheim y, como éste, distorsiona el sentido de los cuentos y sus posibilidades internas de un uso positivo con los niños.
15. Cf. Lee y Stewart, *Sex Differences*, op. cit., págs. 15-22.
16. Berlín, 1974.
17. *Eros y civilización*, op. cit.
18. Cf. mi artículo "Down with Heidi, Down with Struwwelpeter, Three Cheers for the Revolution: Towards a New Socialist Children's Literature in West Germany", en *Children's Literature*, 5, 1976, págs. 162-179.
19. Además de la revisión radical de cuentos maravillosos, hubo otros experimentos interesantes en Alemania Occidental siguiendo las líneas del trabajo de Bettelheim. Sin embargo, los educadores no hacen los reclamos desmedidos que hace Bettelheim. Ver Felicitas Betz, *Märchen als Schlüssel zur Welt*, Munich, 1977, y Gisela Ernerlein, *Autogenes Training mit Märchen-Ein Ratgeber für Elten und Kinder*, Düsseldorf, 1976.
20. Ver Lena Foellbach, *Es war einmal kein König: Spiele für Kinder nach Märchen aus aller Welt*, Berlín, 1977. Si bien los experimentos de Foellbach están lejos de ser radicales, indican una forma en que uno puede reescribir los cuentos maravillosos como obras de teatro con niños, activando su conciencia de interacción social. Este trabajo se ha realizado en Alemania Oriental y en Alemania Occidental, y sienta las bases para un renacer de la tradición del cuento folclórico y maravilloso.
21. Esta versión de *Rumpelstiltskin* se tomó de *Kinder-und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*, vol. 1, Francfort, 1974, págs. 318-321.
22. Rosemarie Künzler, "Rumpelstilzchen", en *Neues vom Rumpelstilzchen*, ed. Hans-Joachim Gelberg, Weinheim, 1976, págs. 26-28.
23. Irmela Brender, "Das Rumpelstilzchen hat mir immer leid getan", en *Neues vom Rumpelstilzchen*, op. cit., págs. 198-200.

C/P. DONAC. 6 APRO ϕ 1
Expte. ORD.
BIBL. MOD #2.00

Este libro se terminó de imprimir en el mes de enero de 2001
en el Establecimiento Gráfico LIBRIS S.R.L.
MENDOZA 1523 - (B1824FJI) LANÚS OESTE
BUENOS AIRES - REPÚBLICA ARGENTINA